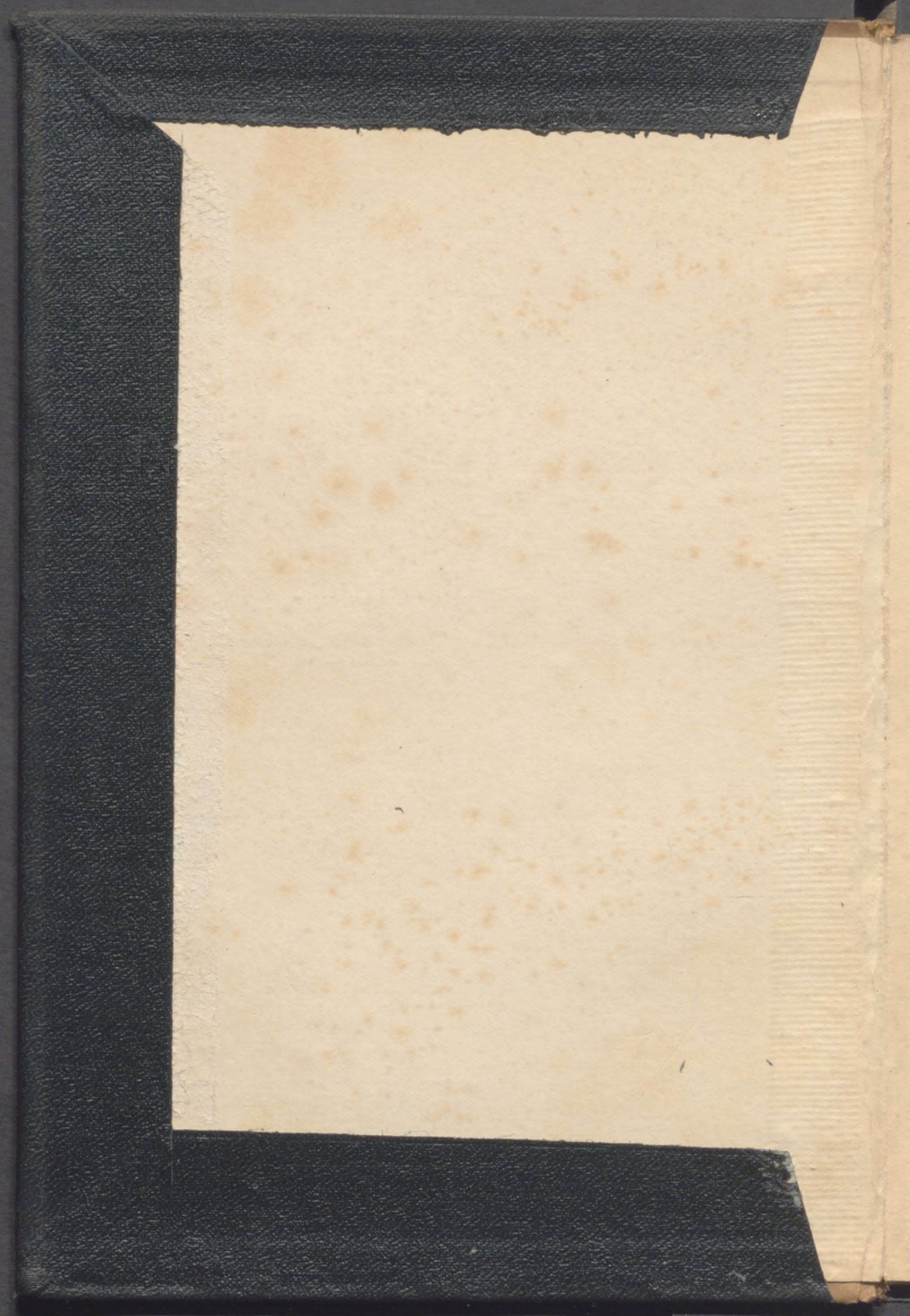
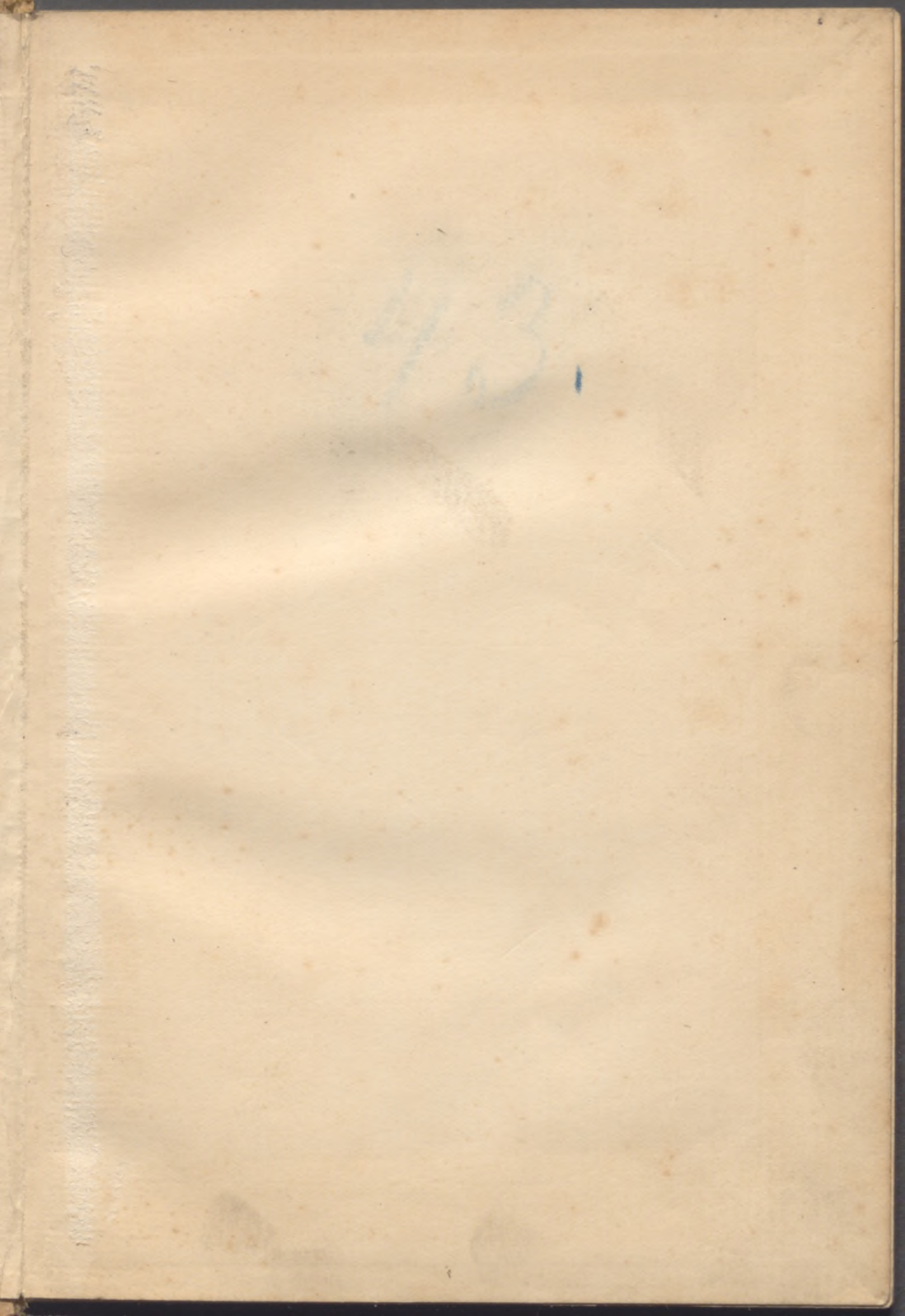
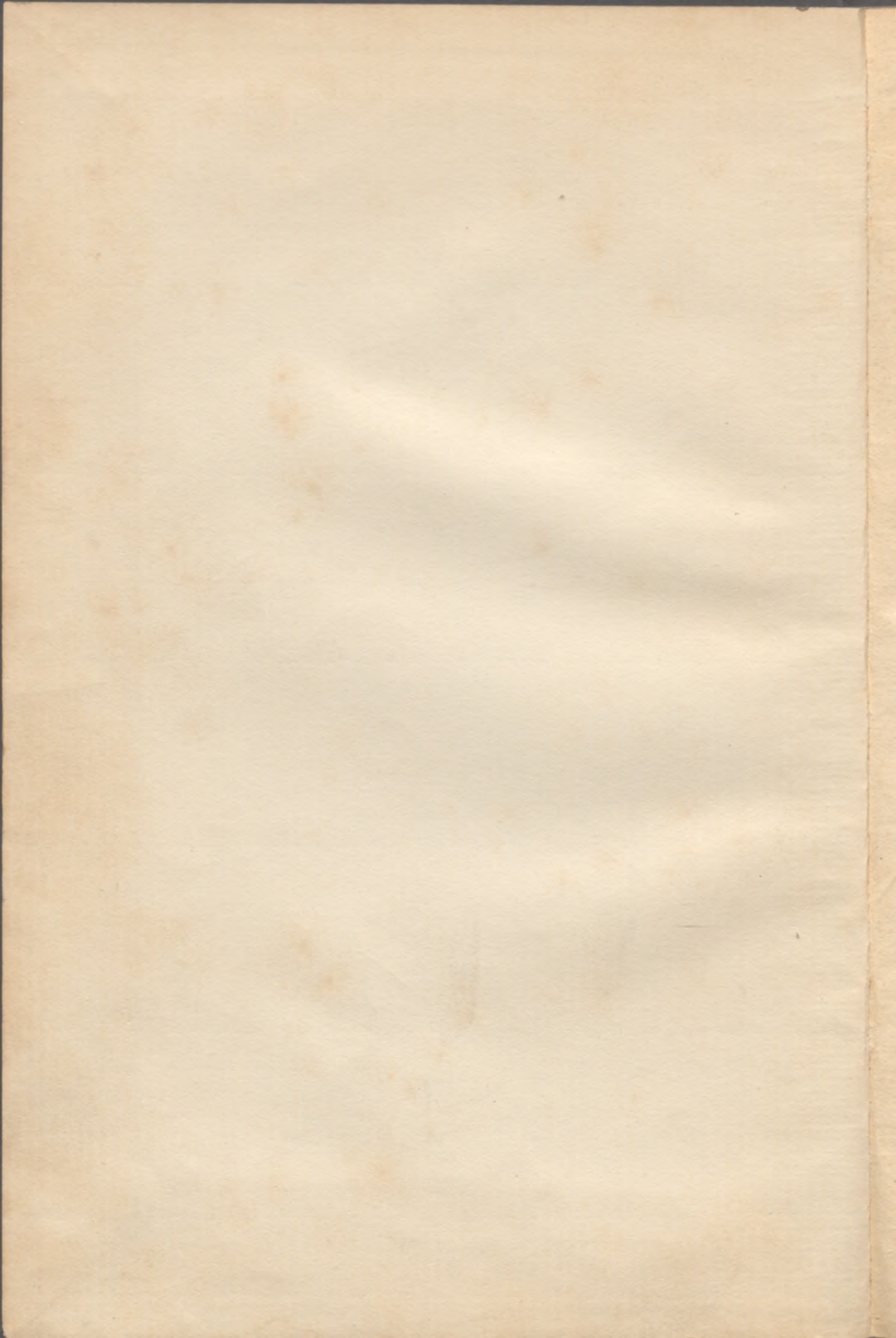
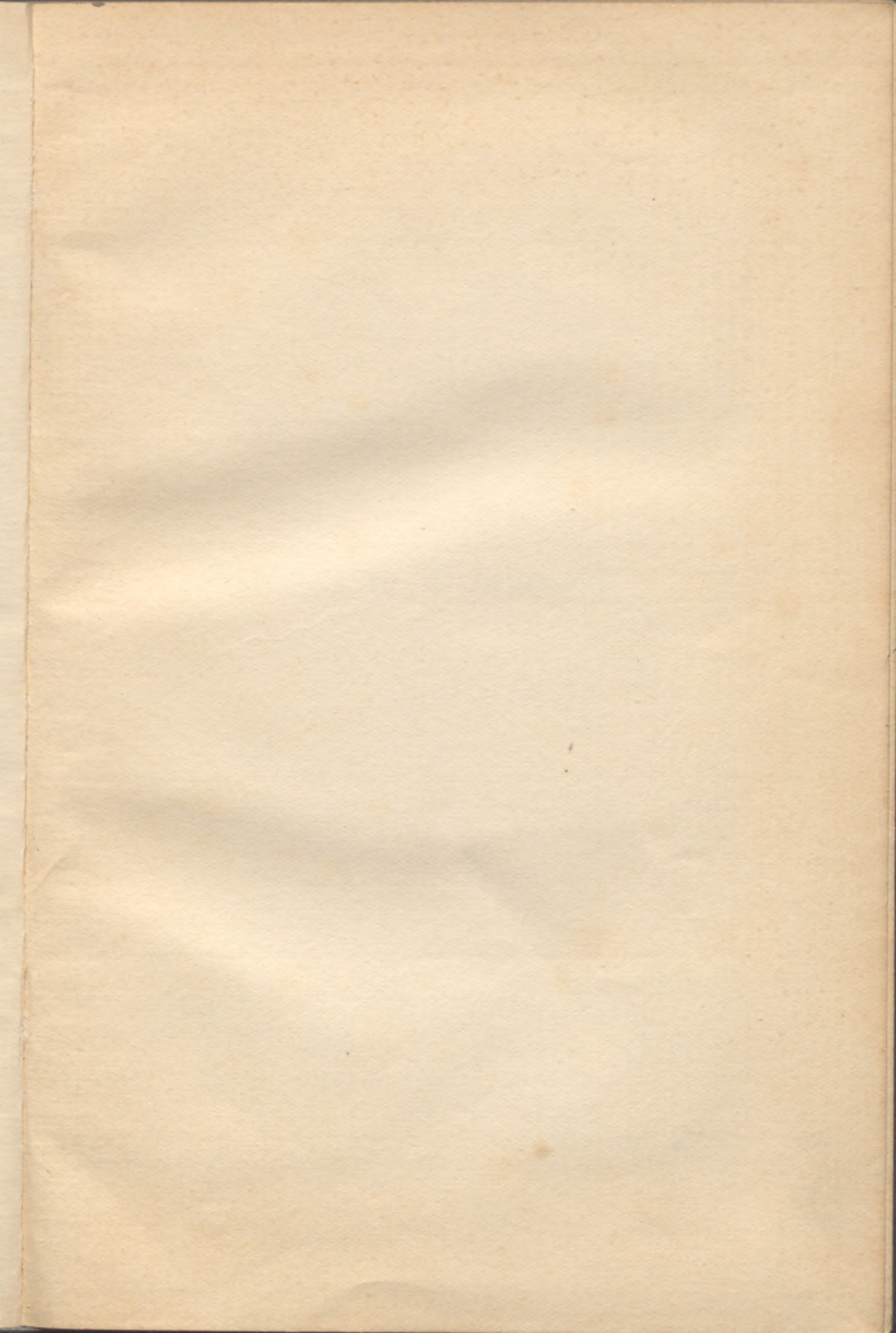
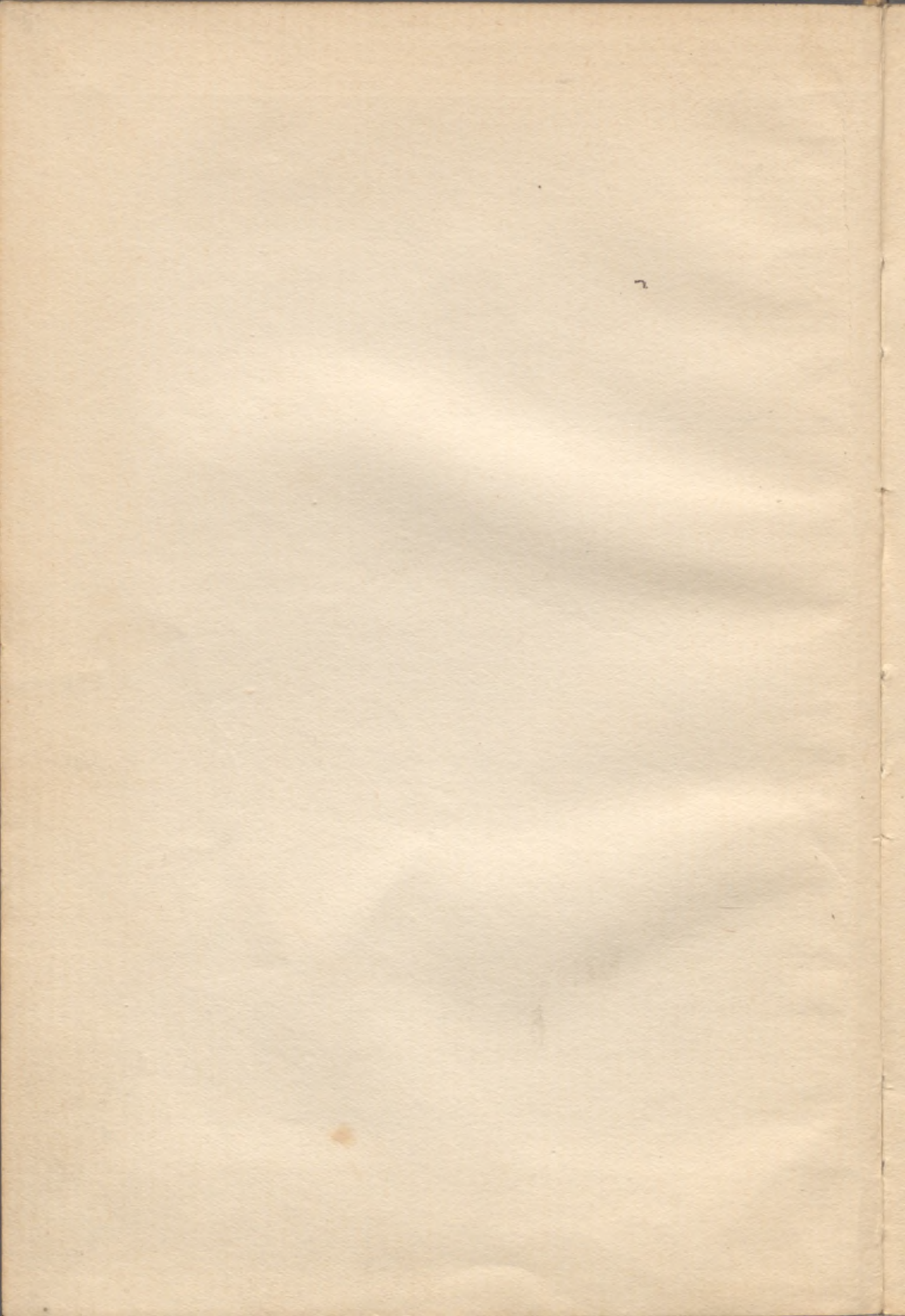










Literatur in Deutschland

Von Kurt Martens ist im gleichen Verlage erschienen:

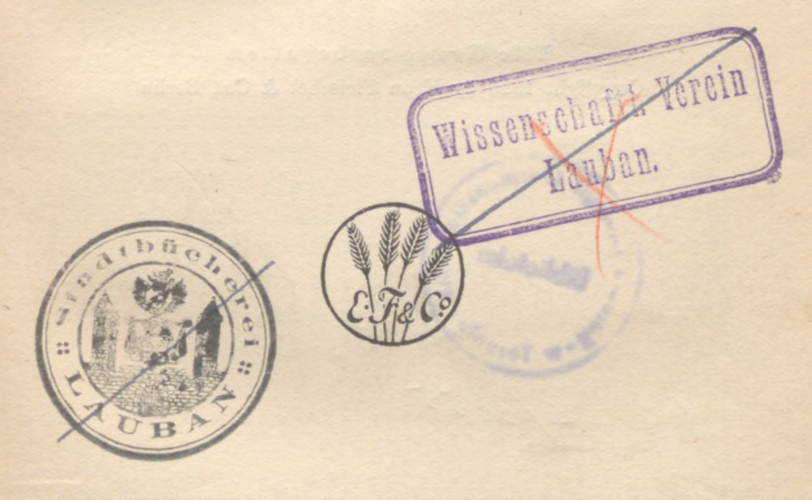
Roman aus der Décadence.
Die Vollendung. Roman.
Kreislauf der Liebe. Roman.
Die gehetzten Seelen. Novelletten.
Aus dem Tagebuche einer Baronesse von Treuth
und andere Novellen.
Katastrophen. Novellen.
Drei Novellen von Adeliger Lust.
Kaspar Hauser. Drama in vier Akten.
Der Freudenmeister. Komödie in vier Akten.

Literatur in Deutschland

Studien und Eindrücke

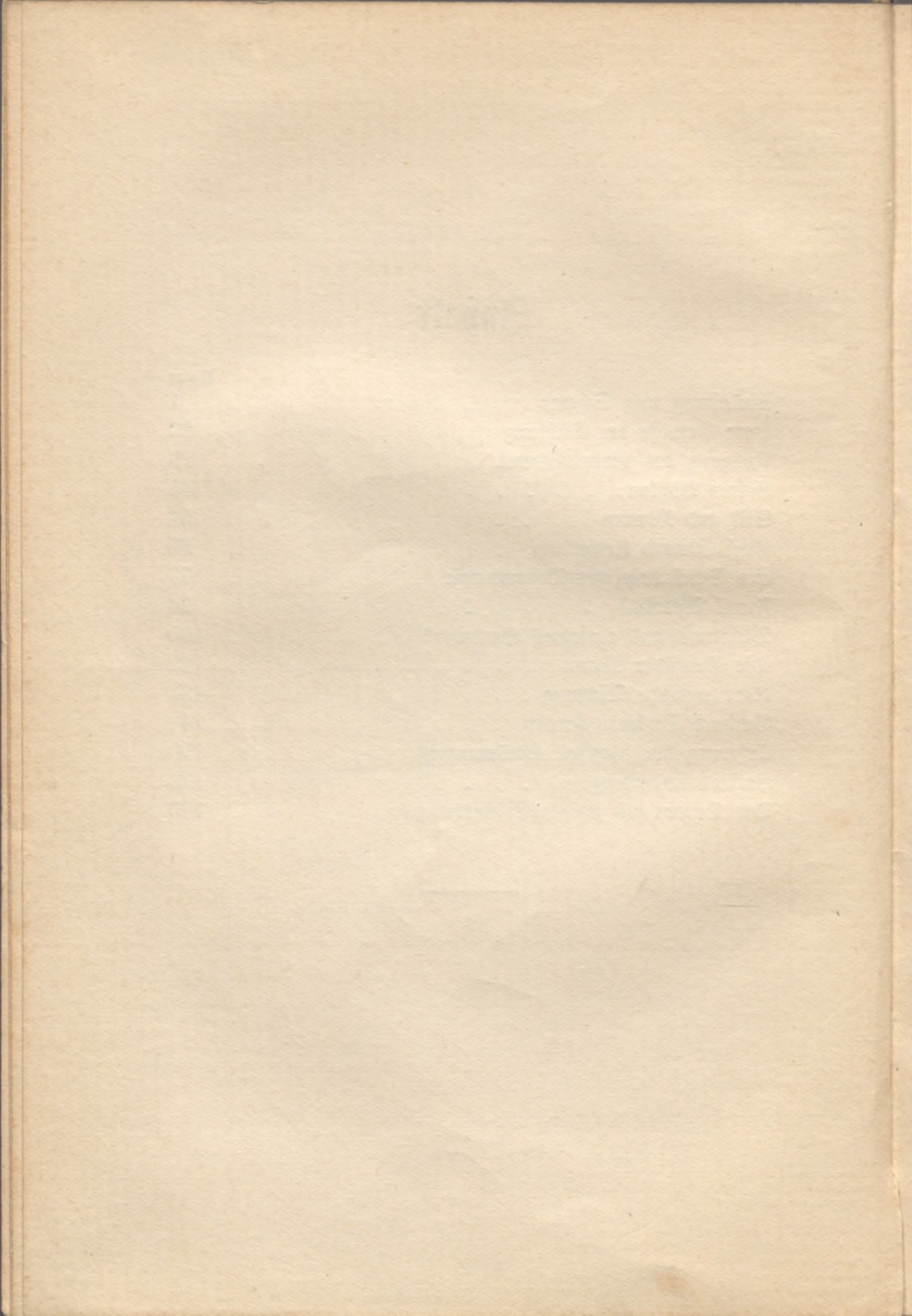
von

Kurt Martens



Egon Fleischel & Co. / Berlin / 1910

Inhalt



Einleitung.

Wer in Deutschland über Literatur — über die gegenwärtige Literatur — seine Ansicht veröffentlichen will, braucht herkömmlicherweise keinerlei Legitimation dazu. Er darf ein Mittelschüler, ein Oberlehrer oder ein älteres Fräulein sein; wenn er nur irgend einmal etwas Belletristisches gelesen hat und imstande ist, einen deutschen Aufsatz mit der Note 3 a zu schreiben, so wird er bei hinreichenden Beziehungen zur Presse als Kritiker zugelassen.

Um eine umfangreiche und nahezu vollständige „Literaturgeschichte" herauszugeben, wird man allerdings nicht umhin können, sich als Neuphilologe, als Germanist oder wenigstens als Redakteur vorzustellen, am besten mit dem Doktor- oder Professortitel; sonst ist es schwer, einen Verleger zu finden, noch schwerer ein vertrauensseliges Publikum.

Da ich mich zu dieser Kaste gelehrter Männer nicht rechnen darf — mein Doktor-Diplom stammt nur aus der juristischen Fakultät — so gab ich die ursprüngliche Absicht, eine vollständige Übersicht über alle nennenswerten Autoren unsrer jüngsten Epoche zu liefern, in aller Bescheidenheit auf. Und daß ich es nur gleich gestehe: es graute mir auch vor dem Wust der vielen hundert Bände und Bändchen, die ich zu diesem Zwecke noch hätte durchackern müssen. Hunderte habe ich bereits gelesen, kaum den zehnten Teil davon mit Genuß — ich fühle mich ein wenig müde davon, ein wenig degoutiert.

Daß ich nicht zu jener erstgenannten Klasse gehöre, darf man mir glauben. Seit zwanzig Jahren habe ich

mich in unsrem literarischen Leben umgetan, bin auf Grund einiger unpopulärer Romane, Novellen und Dramen literarisch abgestempelt, in Zeitungsartikeln analysiert, im Brockhaus gebucht worden, habe in Leipzig und München zwei Literarischen Gesellschaften mit mehr oder weniger Würde präsidiert und habe schließlich — was mir bei vorliegendem Buche als das Wesentliche erscheint — mit vielen unsrer Dichter freundschaftlich verkehrt. Von denen, die ich in besonderen Essays behandelte, ist mir nur Heinrich Mann persönlich nicht bekannt.

Damit habe ich mich nun gleich gegen einen naheliegenden Vorwurf zu verwahren. Es sind wahrhaftig keine Freundschafts-Kritiken, die ich hier zusammenstellte, keine Empfehlungen guter Bekannter ans Publikum. Nicht weil Wedekind, Eulenberg und so weiter meine Freunde sind, rühme ich ihre Bücher, sondern umgekehrt weil ihre Bücher mir nahegingen, bildeten sich freundschaftliche Beziehungen heraus. Und ferner: diejenigen Dichter, die mir wertvoll erschienen, zumal die sieben der eigenen Essays, bedürfen keiner Empfehlung mehr. Wenn auch nicht dem harthörigen Publikum, so doch jedem Kenner stehen sie hoch genug, um mit ihrem Werk allein für sich zu sprechen. Wenn ich von meinem Standpunkt aus gerade diese so grundverschiedenen Persönlichkeiten als Typen und Auslese unsrer Literaturepoche hinstellte, so geschah es, weil mir das Wissen um ihr L e b e n einen tieferen Einblick in ihr S c h a f f e n gewährte, als irgend einem ferne stehenden Kritiker. Von französischer Seite aus — im „Mercure de France" und im „Akadémos" — ist mir das mit Hinsicht auf Wedekind ausdrücklich bestätigt worden.

An wen wende ich mich nun mit diesen flüchtigen Studien und Eindrücken? Gewiß nicht an das Volk! Für das Volk ist etwa der „Literarische Wegweiser des Kunstwart“ da, der aus volkspädagogischen Gefühlen heraus verfaßt wird und auch rein pädagogisch wirkt. Nichts liegt meinem Buche ferner als die Rücksicht zu bessern und zu bekehren. Auf rustikale Sittlichkeit und völkische Kultur verstehe ich mich nicht. Auch für lasterhafte Bücher, wenn sie nur gut geschrieben sind, kann ich mich begeistern. Ja sie dürfen sogar salopp geschrieben sein, wenn sie nur durchglüht sind von einer frei lodernden Flamme meinethalben höllischen Ursprungs, an der ich mich neu entzünden kann, wenn ich mich frösteln fühle unter all der braven, biederen Gewöhnlichkeit rings umher.

An die Unbürgerlichen, Antibürgerlichen wenden sich meine Dichtungen, an ebendieselben wenden sich auch diese Studien und Eindrücke. An die wenigen, die am Dichter und seinem Werke nichts anderes gelten lassen als den Wert des Erlesenen, die Höhe und Ausnahmestellung des Einzelnen, kurz an die voraussetzungslosen Genießer. Wer gehört dazu? Ein paar versprengte Edelleute, ein paar exquisite Juden, ein paar Abtrünnige aus der Bourgeoisie und, was ich mit Genugtuung erfuhr, eine stattliche Schar von Studenten und jungen Mädchen. Nicht dazu gehört jenes muntre Völkchen der Künstler, das in Berlin, Wien und München Faschingsfeste feiert und Kegel schiebt. Bei ihnen ist die Liederlichkeit bereits wieder banal geworden. Der Anblick ihrer selbstgefälligen „Lebenskunst“ wirkt moralfördernd und kann Sehnsucht erwecken nach einer sauberen Askese.

Wird das Wählerische meines Geschmackes, meine Betrachtungsweise, meine rigorose Ablehnung alles Gewöhnlichen und Handwerksmäßigen in der Literatur nur jenen Wenigen behagen, so habe ich mich doch bemüht, meine Sprache dem Verständnis breiterer Schichten anzupassen. Denn es wäre doch ganz nett — warum soll ich es leugnen? — so nebenbei auch Proselyten zu gewinnen, einige gute Köpfe mehr, die ebenso unbürgerlich, ebenso kunstfanatisch empfinden wie wir. Proselyten aber werden durch nichts heftiger zurückgestoßen als durch eine dunkle Form. Franz Blei und Paul Wiegler, meine Freunde in Apoll, die in aller Dunkelheit das Schärfste und Abstrakteste sagen, was über moderne Literatur sich sagen läßt, werden mir vielleicht ihr Beileid aussprechen, daß ich mich durch einen allzu deutlichen Vortrag herabgewürdigt habe; die Volkstribunen wiederum werden mich einen Snob und einen Dekadenten schimpfen. Es war mir unmöglich, es beiden Parteien recht zu machen. —

Ihr Wenigen, die ihr vom Extrakt unsrer jüngsten Dichtung rasch und mühelos ein wenig kosten, nur einen Hauch von ihr, eine flüchtige Impression verspüren wollt, blättert in meinem Buche! Besitzt es keinen anderen Vorzug, so doch den, daß ihr euch auf einen Sitz, ohne trockenes Studium, ohne Mitnahme von Ballast über die wesentlich künstlerischen und doch noch viel zu wenig gewürdigten Bestandteile unsrer Literatur orientieren könnt.

Die eigentlichen Größen — Hauptmann, Dehmel, Hofmannsthal, Liliencron, George — habe ich absichtlich nur gestreift, da jeder halbwegs gebildete Mensch sie

kennt und ehrt, auch gute Monographien über sie existieren. Der Dichter zweiten Ranges aber sind zu viele, als daß sie Platz auf diesen wenigen Bogen finden könnten. Verschiedene Literaturgeschichten, von denen die des Professor Rich. M. Meyer wohl die objektivste, klügste und geschmackvollste ist, geben über sie Auskunft. Doch setze ich für alle Fälle ein fein ausgeklügeltes Schema her, um jedem wenigstens den Platz anzuweisen, den er einnehmen müßte, wenn — ja wenn ich fleißig und wissenschaftlich genug gewesen wäre, es auszuarbeiten zu einem erschöpfenden, systematischen Nachschlagewerk. Sollte irgend ein Kollege mit diesem schönen Schema einverstanden sein und betriebsam genug, es zu einem Wälzer zu erweitern, ich schenke es ihm!

Schema:

I. Ausgang des Naturalismus.

A. Die naturalistische Stimmungs- (Milieu-) Kunst.

Drama: Gerhart Hauptmann. (Hermann Sudermann). Georg Hirschfeld. O. E. Hartleben. Max Halbe. Ernst Rosmer. Cäsar Flaischlen. Philipp Langmann. (Einflüsse der mittleren Periode Ibsens.)

Roman: Theodor Fontane. Wilhelm von Polenz. Clara Viebig. Wilhelm Hegeler. Georg von Ompteda. Felix Holländer. Max Kretzer. Ernst von Wol-

zogen. Gabriele Reuter. Elisabeth von Heyking. Anna Croissant-Rust. Maria Janitschek. Hans von Kahlenberg. Heinz Tovote. Rudolf Stratz und die Unterhaltungsschriftsteller. (Ausgang in einen populären „gemäßigten Realismus"): Rudolf Herzog. V. von Kohlenegg. Kurt Aram. Korfiz Holm. Georg Wasner. Georg von der Gabelentz.

Lyrik: Detlev von Liliencron. Karl Henckell. J. H. Mackay. O. E. Hartleben. Gustav Falcke. M. G. Conrad. Ludwig Jacobowski. Maurice von Stern. Ludwig Scharf. (Soziale Tendenzen.) Arno Holz und seine Schule.

B. Das veräußerlichte Milieu: Berufsdramen und -Romane.

Drama: Otto Ernst („Flachsmann als Erzieher", „Die Gerechtigkeit".) Max Dreyer („Der Probekandidat"). Franz Adam Beyerlein („Zapfenstreich"). Holz-Jerschke („Traumulus"). Georg Engel („Über den Wassern"). O. E. Hartleben („Rosenmontag"). Meyer-Förster („Altheidelberg"). Ohorn, Wittenbauer, Bendiener, Grabein und andere.

Roman: F. A. Beyerlein („Jena oder Sedan"). Frhr. v. Schlichts und vieler anderer Offiziers-Romane. F. von Schullern („Die Ärzte"). O. Ernst („Asmus Semper") und so weiter und so weiter.

C. Volks-, Heimat- und Lokaldichtung.

Roman: Gustav Frenssen. P. Rosegger. Heinrich Hansjakob. Ernst Zahn. Ludwig Ganghofer. W. Fischer-Graz. Hermann Wette. Adam Karillon. Paul Keller. Hermann Anders Krüger. Heinrich Sohnrey. Wilhelm Schäfer.

Drama: Erich Schlaikjer. Karl Schönherr. Josef Werkmann. Rudolf Hawel. Fritz Stavenhagen.

Lyrik: Fritz Lienhard („Wasgaufahrten"). Otto Ernst. Martin Bölitz. Frida Schanz. Anna Ritter. Johanna Ambrosius. Rudolf Presber. Max Bewer. Paul Remer, Tielo, Stöber und so weiter und so weiter.

II. **Historie. Legende. Märchen.** (Vorherrschaft des Stofflichen, vielfach auch der patriotischen Tendenz.)

Drama: Ernst von Wildenbruch. Otto von der Pfordten. Adolf Bartels. Hans von Gumppenberg. Josef Lauff. Otto Borngräber („Giordano Bruno"). Otto Erler („Czar Peter"). Rudolf Herzog („Die Condottieri"). Kurt Geucke. Fritz Lienhard („Wartburg"). Wilhelm Weigand's Renaissance-Dramen. Eine überlegene, echte Kultur-Komödie: Josef Ruederers „Morgenröte".

Märchendramen von Gerhart Hauptmann, Ernst Rosmer, Hermann Sudermann, Ludwig Fulda, Max Dreyer, Rudolf Lothar, Karl Hauptmann, Eber-

hard König, Marx Moeller, Rudolf Rittner, Friedrich Kayßler und anderen.

Roman: Historische Romane von August Sperl, Wilhelm Arminius, Josef Lauff, Hans Hoffmann, E. v. Handel-Mazzetti, Bruno Wille („Die Abendburg").

Von höherem künstlerischem Werte verschiedene Kulturromane: Georg Hermanns „Jettchen Gebert" und „Henriette Jacoby", vortrefflich in der Stimmung der Biedermeierzeit. Rudolf Hans Bartschs graziöse Novellen „Vom sterbenden Rococo". Wilhelm Schaefers historische „Anekdoten". Felix Salten („Die Gedenktafel der Prinzessin Anna"). Max Alexis von der Ropps kurländischer Revolutions-Roman „Elkesragge". Paul Busson „Arme Gespenster".

Vereinzelt als großes Epos ist Karl Spittelers „Olympischer Frühling" hervorzuheben, eine Art mythologischer Phantasie, und Heinrich Harts welthistorisches Riesenfragment „Das Lied der Menschheit".

Die besten Balladen unsrer Zeit schreibt Börries von Münchhausen. Zwei Jüngerinnen ihm zur Seite: Agnes Miegel und Lulu von Strauß und Torney.

III. Tradition und Selbstbeschränkung.

(umfassend die noch lebenden älteren Autoren, die unbeeinflußt vom Naturalismus und den späteren Zeitströmungen, die Höhe ihres Schaffens überschritten ha-

ben, sowie diejenigen jüngeren, die der älteren Tradition folgend, mit mehr oder weniger begrenzter Begabung eine Art von beschaulicher Kleinkunst pflegen und sich auf den Ausdruck einer sinnigen oder auch burschikosen Lebensfreude beschränken.)

Roman: Die älteste Generation: Wilhelm Raabe. Friedrich Spielhagen. Paul Heyse. Adolf Wilbrandt. Wilhelm Jensen. Martin Greif. Marie von Ebner-Eschenbach. Richard Voß. Isolde Kurz.

Die Jüngeren: Hier zunächst die stark überschätzten, plötzlich sehr zahlreich auftretenden Gottfried Keller-Epigonen: Hermann Hesse, Ludwig Finkh, C. A. Bernoulli, Walter Siegfried, Emil Strauß, Robert Walser (sämtlich selbst schwäbischer oder alemannischer Herkunft, daher sinnig, kernig und schwerflüssig, gelegentlich auch „Erdgeruch" um sich verbreitend.)

Mittel- und Hochdeutsche verwandter Gesinnung: Hans Hoffmann, Wilhelm Weigand, die als ehemalige Lehrer eine didaktische Manier bevorzugen. Georg Reicke, Rudolf Huch, Otto Hauser schreiben gediegen und unanfechtbar. Ottomar Enking mit hübschen, sauber gearbeiteten Kleinstadt-Geschichten. Der zartsinnige Beobachter Wilhelm Holzamer. Heinrich Lilienfein und Wilhelm Schmidtbonn („Der Heilsbringer") behandelten mit Freimut religiöse Probleme unter neuen Gesichtspunkten.

Lyrik: Ferdinand Avenarius („Lebe!"). Cäsar Flaischlen („Von Alltag und Sonne"). Hugo

Salus, Hans Benzmann, Wilhelm Holzamer. Alberta von Puttkammer, Helene Voigt-Diederichs. Die „Goldschnitt-Lyriker" mit Karl Busse an der Spitze. Talentvoller und weniger konventionell dessen Bruder Georg Busse-Palma („Brückenlieder"). Albert Geiger, A. v. Wallpach, Karl Ginzkey.

IV. Humoristen. Satiriker. Grotesk-Künstler. Witzbolde und Anekdoten-Erzähler.

Komödie: Gerhart Hauptmann ganz auf der Höhe im „Biberpelz", in „Schluck und Jau", und „Kollege Crampton". Josef Ruederer von großer satirischer Kraft in der „Fahnenweihe". Ludwig Thoma derber und oberflächlicher, aber nicht weniger ergötzlich als Ruederer, in der „Lokalbahn", der „Medaille" und besonders in „Moral". Älteren Datums Ernst von Wolzogens „Lumpengesindel". Arthur Schnitzler voll melancholischen Esprits und wienerischer Grazie in „Anatol" und „Reigen". Hermann Bahr am frischesten im „Meister" und in der „Gelben Nachtigall". Frank Wedekinds „Kammersänger" und „Marquis von Keith". O. E. Hartlebens „Angele" und „Sittliche Forderung". —

Sudermanns und Fuldas Lustspiele, oft, aber nicht immer von Geist verlassen.

Sehr leicht, aber reich an hübschen, witzigen Einfällen die Österreicher Max Burckhardt, Felix

Doermann, Raoul Auernheimer, Karl Rößler.

Rein feuilletonistisch und handwerksmäßig die Arbeiten von Paul Lindau, Oscar Blumenthal, Gustav Kadelburg, Richard Skowronnek, Robert Misch, Gebrüder Schönthan und so weiter.

Roman, Novelle, Skizze: Otto Julius Bierbaum. Sein Hauptwerk „Prinz Kuckuck" ein humoristisch-satirischer Zeitroman; seine übrigen zahlreichen Romane und Novellenbände nicht immer von gleichem Werte, aber immer erquickend durch ihre freie, überlegene Lebensanschauung. Ludwig Thoma („Andreas Voest" und die köstlichen „Lausbubengeschichten"). Gustav Meyrink („Der heiße Soldat" und „Orchideen"). Paul Scheerbarts kosmisch-astronomische Scherze. Peter Altenbergs hygienisch-gastronomische Paradoxe und zierliche Momentbilder aus der Gesellschaft. Kurt Aram („Pastorengeschichten"). Friedrich Werner van Oestéren („Die Wallfahrt", „Die Exzellenzen") als liberaler Gesellschafts-Satiriker, Richard Elchinger und Hermann Eßwein als phantastische Humoristen sehr frische Begabungen. Geistreiche Grotesken („Wenn die Welt anders wär'") schrieb R. O. Frankfurter. Einen humoristischen Abenteurer-Roman („Sonjas letzter Name") von edler Reife und weitem Blick, doch auch nicht ganz frei von Gottfried Kellerschem Einfluß schrieb der Wiener Otto Stoeßl. — Feine, echt humoristische Partieen finden sich in den Werken Thomas

Manns, besonders in seinem neuesten „Königliche Hoheit“, sowie in Friedrich Huchs „Peter Michel“ und „Pitt und Fox“, bei Helene Böhlau und Ouckama Knoop. Ätzende Satire erlauchter Herkunft entwickelt Heinrich Mann in „Schlaraffenland“ und „Professor Unrat“. — Anekdoten und Witzchen im Simplizissimus-Stil erzählt Roda Roda. Muntere Marktware liefert Freiherr v. Schlicht. Lyrik: Ludwig Thomas politische Gedichte. Arno Holz „Die Blechschmiede“ und „Dafnis“. Parodieen von Hanns von Gumppenberg. Die Simplizissimus-Poeten: Edgar Steiger, Owlglaß, Ratatöskr. — Selbständig im künstlerischen Ton Frank Wedekind als Grotesklyriker und Christian Morgenstern in seinen „Galgenliedern“.—

Unerträglich in ihren läppischen Plattheiten und ihrem schnoddrigen Gewitzel die Elaborate von Rideamus, Moszkowski, Edmund Edel und Genossen.

V. Verinnerlichung. Seelische Verfeinerung. Künstler der Psychologie und Psychopathie.

Roman: Die lyrisch-beschaulichen Romane von Bruno Wille („Offenbarungen des Wacholderbaumes“), Karl Hauptmann („Einhart der Lächler“) und Cäsar Flaischlen („Jost Seyfried“). — J. J. David. Ernst Heilborn. Paul Ernst („Der schmale Weg zum Glück“). Johannes Schlaf mit seinen entzückenden Träumereien „In Dingsda“ und seinen breit ausladenden Romanen „Die Suchenden“, „Der Narr“, „Der Prinz“. —

Dichterinnen der Frauenseele: Weit über allen

Helene Böhlau. Dann: Lou Andreas-Salomé. Anselma Heine, klug und fein, namentlich in ihren Romanen „Mütter“ und „Eine Peri“. Sophie Hoechstetter, stark in romantisch-psychopathischen Motiven. Ein neuer Stern: Else Jerusalem mit ihrem erschütternden Bordellroman „Der heilige Skarabäus“, der gleicherweise durch naturalistische wie durch psychologische Qualitäten glänzt. Gleichfalls vielversprechend Anna Reichert. Ihr Erstlingswerk „Der Roman der Marianne Vanmeer“ faßt die neuste Spielart der Emanzipierten mit feinen, nervösen Fühlern.

Meister der psychologischen Verfeinerung sind die Gebrüder Mann, beide auch im Stil von erstaunlichem Feingefühl und höchster Reife. Ihnen geistig verwandt Friedrich Huch. Ihr österreichischer Antipode und vielleicht bald gefährlichster Rivale Rudolf Hans Bartsch, der mit seinem neuen Roman „Elisabeth Kött“ plötzlich ungeahnte Höhen erklomm und an Glut und Leidenschaft ursprünglicher Gefühle jenen Niederdeutschen überlegen ist.

Exakte Psychologen naturalistischer Schulung: Arthur Schnitzler („Frau Berta Garlan“, „Der Weg ins Freie“). Hermann Bahr („Die Rahl“, „Drut“), bedenklich einem plauderhaften Feuilletonismus zugewandt. Von echter Grazie und edelster Rasse dagegen Graf E. v. Keyserling, Weltmann und Skeptiker. Felix Salten einer unsrer geistreichsten und gewandtesten Novellisten. Früher eine der interessantesten Erscheinungen, jetzt aber verstummt

und fast verschollen: Stanislaw Przybyszewski. Gleich ihm von Nietzsche ausgehend der scharfsinnige Analytiker Franz Servaes („Michael De Ruyters Witwerjahre“). Pubertätsromane von selbständiger Bedeutung schrieben zwei noch jugendliche Autoren: der kluge, kühl zersetzende Robert Musil („Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“) und der mehr zart impressionistisch andeutende Martin Beradt („Go“).

Stimmungs-Psychologen: Hier alle überragend Jakob Wassermann mit seinen Romanen „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs“, „Der Moloch“ und „Kaspar Hauser“. Ihm verwandt an Abstammung und Reizsamkeit Arthur Holitscher („Der vergiftete Brunnen“), an orientalisch düsteren Ekstasen J. E. Poritzky („Meine Hölle“). Den Artisten nahestehend Richard Beer-Hofmann („Der Tod Georgs“). Dagegen ausgesprochen deutsche Begabungen, stärker im Gefühl als im Empfinden: der herbe, tief schürfende Hermann Stehr („Der begrabene Gott“, „Drei Nächte“), der zarte, mehr reflektierende als gestaltende G. Ouckama Knoop, sowie die einer stillen Schwärmerei sich ergebenden Westösterreicher Otto von Leitgeb und Hans von Hoffensthal. Als entwicklungsfähig erscheinen der Norddeutsche Karl Bulcke, Paul Leppin („Der Berg der Erlösung“) und R. O. Frankfurter („Das Heil der Höhe“.)

Drama: Einflüsse aus Ibsens letzter Periode. Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“, bei hoher dichterischer Schönheit nur leider allzu flüchtig hin-

geworfen. Georg Hirschfelds etwas schwächliches „Nebeneinander". Arthur Schnitzler („Vermächtnis", „Der einsame Weg", „Der Ruf des Lebens"). Hermann Bahr („Sanna", „Die Andere"). Joh. Schlaf („Gertrud", „Die Feindlichen", „Weigand").

Lyrik: Friedrich Nietzsche, einer der größten Dichter aller Zeiten, spiritus regens der neuen Gedanken-Lyrik.

Richard Dehmel, der Jupiter tonans unsres literarischen Olymp, der sprachgewaltige Verkünder unsrer Ekstasen, Brünste und Verzückungen, der Mystiker und Prophet. Seine Gipfelpunkte in „Weib und Welt", den „Verwandlungen der Venus" und in dem Romanzen-Zyklus „Zwei Menschen". Er ist der seelisch Reichste unter allen Dichtern unsrer Zeit, der einzige, der „noch Chaos in sich hat".

Wilhelm von Scholz, schon in jungen Jahren auf beträchtlicher Höhe, ein energisches Talent, seiner selbst gewiß und bewußt, mit jedem neuen Werke sich weiter ausreifend und abklärend, ohne doch an kräftiger Wirkung einzubüßen; am vollkommensten sein „Spiegel".

Christian Morgenstern („Ich und die Welt", „Melancholie").

Rainer Maria Rilke. Unter den Innerlichen der Innerlichste, die Mimose, der verträumte fromme Seher. In seinen neuesten Produktionen sprengt der seelische Überschwang oft die Form, der inbrünstige Ausdruck schlägt dann ungewollt in ein bizarres Stammeln um. Stets groß seine Beseelung des Kleinsten.

Richard Schaukal, früher sehr reizvoll in seinen artistischen Neigungen, pflegt neuerdings eine reinere, tiefere, aber auch weniger persönliche Lyrik. Sein Ausdruck ist nunmehr aufs äußerste geschliffen, von der blanken Glätte einer verfeinerten Tradition. Feinnervig: Karl Bulcke, Hans Bethge, Em. von Bodman, Hedwig Lachmann, Peter Hamecher, Thassilo von Scheffer. Robuster: Ernst Lissauer („Der Acker"). Primitiver, von warmem Naturgefühl, deutscher Mystik voll, rhetorisch, oft in freien Rhythmen daherwandelnd: Julius und Heinrich Hart, Peter Hille, Bruno Wille und Karl Hauptmann, früher bekannt als der „Friedrichshagener Kreis". Entwicklungsfähig unter den Jüngeren: Hans Müller („Die Rosenlaute"), Woldemar Bonsels, Will Vesper, Hans Brandenburg. — Margarethe Beutler, Marie Madeleine, Dolorosa.

VI. **Vorherrschaft der Form.** (Artistik.)

Lyrik: Stefan George, der erste und konsequenteste Vertreter dieser Richtung. Begründer einer geradezu rituellen Form. Groß im Künstlerischen, klein im Menschlichen. Aber ein Labsal und ein Hort gegen alle guten Menschen und schlechten Musikanten. Einst sein Schüler, jetzt in allen Stücken ihm weit überlegen:

Hugo von Hofmannsthal, der Lyriker kat' exochen. Der feinste, tiefste, reifste, glänzendste

Dichter seiner Zeit. Genie und Leidenschaft hat Dehmel vor ihm voraus. Aber der Glanz seines Talentes steht einzig da, und Keiner übertrifft ihn an Kultur und Harmonie der Persönlichkeit.

An Stefan George schließt sich die bekannte Schule seiner Anbeter und Eleven.

Von formalen Prinzipien und Anregungen ausgehend können als selbständige Begabungen gelten: die Wiener Stefan Zweig und Camill Hoffmann. In früheren Gedichtbänden wirkte, wie schon erwähnt, Richard Schaukal durch formale Finessen. Ein leichteres Genre pflegt mit bestem Geschmack Walter von Heymel. Rud. Alex. Schröder („Elysium", „Hama") von einer exklusiven Kultur, ein junger Meister in allen gebundenen Versformen, zumal im Sonett. Auf bestem Weg zu großen Höhen.

Roman: Ricarda Huch, ein durchaus männliches Talent von bedeutender Energie und Selbstzucht. Ihre Romane und Novellen sind unanfechtbar künstlerisch gehaltvoll, rein und edel im Stil. Da ihre Kunst aber auf Stelzen geht und auf schweren metallischen Rädern geschraubt daherrollt, ohne eine Spur von seelischer Frische und Ursprünglichkeit, so lassen sie kalt und langweilen. Am lesbarsten noch ihr Erstlingswerk „Rudolf Ursleu der Jüngere".

Ähnlich der Eindruck, den man von Heinrich Manns umfangreichem Roman „Die Herzogin von Assy" empfängt, der als rein artistisches Werk konzipiert und durchgeführt ist. Friedrich Huchs „Geschwister" gehören gleichfalls in die Gruppe dieser

fühlen, nur künstlich mit Gefühl ausgestatteten Epik. Desgleichen die schön konstruierten Novellen von Max Mell.

Drama: Eduard Stucken mit seiner steifen Hieratik wirkt selbst von der Bühne herab überraschend gut. Er ist in der Literatur, was Melchior Lechter in der bildenden Kunst: der Gotiker und Amateur erstarrter Kulte. „Yrsa", „Gawân", „Lanvâl" können als die interessantesten Typen des artistischen Dramas gelten. Weniger konsequent, geschickter in der Mache, äußeren Kompromissen und Theater-Effekten nicht abgeneigt: K. G. Vollmöllers „Catherina von Armagnac". Ernst Hardts nicht mit Unrecht preisgekröntes Drama „Tantris der Narr". Friedrich Freksas kokette Barockkomödie „Ninon de Lenclos" ist ganz auf die szenischen Reize einer schönen Äußerlichkeit gestellt.

VII. Neu-Romantik.

Ihr strömt die Jugend zu, deshalb scheint ihr vorderhand die Zukunft zu gehören.

Vorläufer dieser romantischen Bewegung, die aber noch durch die gute Schule des Naturalismus gingen, sind einige ältere mit sicherem Zukunftsinstinkt:

Frank Wedekind, an dem sich die romantische Ironie studieren läßt. Otto Julius Bierbaum, in seinem Naturvergnügen, seinem anmutigen Getändel, seiner Lust an abenteuerlichen Seitensprüngen Nachfahre der Spätromantiker. Josef Ruederer, dessen kerngesunde bayrische Rasse-Instinkte

von düsteren Spukgestalten und grotesken Kobolden sich befruchten lassen.

Drama: Von Wedekinds Dramen namentlich: „Frühlings Erwachen“, „Die Büchse der Pandora“, „So ist das Leben“, „Der Stein der Weisen“.

Otto Julius Bierbaums „Stella und Antonie“.

Wilhelm von Scholz („Der Jude von Konstanz“). Paul Ernst („Eine Nacht in Florenz“). Diese letzteren beiden stellen sich allerdings in bewußten Gegensatz zur neuromantischen Sinnenfreude und legen das Hauptgewicht auf dramaturgische Formgesetze. Georg Fuchs („Till Eulenspiegel“). Herbert Eulenberg, groß im echt dramatischen Elan, aber noch immer schwach in der Konzentration und in der geduldigen Arbeit. Arthur Holitschers „Golem“, das bei weitem wertvollste der verschiedenen Ghetto-Dramen.

Die Bühne wurde erobert von einer ziemlichen Anzahl kluger und geschmeidiger Talente, die man, mögen sie bis jetzt auch noch nichts Epochemachendes geleistet haben, doch als die vorderste Reihe unsrer Bühnendichter wird gelten lassen müssen. Wer sie schroff ablehnt, wie zum Beispiel S. Lublinski, hat nichts von Bedeutung an ihre Stelle zu setzen. Alle die hier in Betracht kommenden Werke stehen auf einem ansehnlichen Niveau starken dichterischen und besonders dramatischen Empfindens, durchgebildeten künstlerischen Geschmackes, einer ausgebreiteten Welt- und Menschenkenntnis und einer schönen, klaren Form, deren bestechende Wirkung man den Neuromantikern

noch weniger als den konsequenten Artisten zum Vorwurf machen darf, da eine frische Welt von Gedanken und ursprünglichen Gefühlen darunter sprießt. Am ehesten könnte man noch Hugo von Hofmannsthal den Artisten zuzählen, wenn nicht die dichterische Glut in ihm des Schlagworts spottete. Seine frühen lyrischen Einakter („Gestern", „Der Tor und der Tod", „Der Tod des Tizian", „Der Abenteurer", „Die Hochzeit der Sobeide") stehen mir schon ihrer freien Konzeption wegen noch über der imposanten „Elektra", die ihre höchsten Werte doch vom griechischen Tragiker entlehnt. Mit seinen dramatischen Werken vollzog er deutlich den Übergang von der Artistik zur Neuromantik, den er in der Lyrik schon angebahnt. Viel verdankt ihm sein Freund Richard Beer-Hofmann, dessen schönes und edles Trauerspiel „Der Graf von Charolais" bisher leider sein einziges blieb. Leo Greiner erweckte viel Hoffnungen mit dem „Liebeskönig" und mit „Boccanera", Franz Duelberg mit „Korallenkettlin".

Einen neuen Anlauf zur Erschließung fruchtbarer Motive, zur Vereinigung der Handlungs- mit der Gedankenfülle nahm Julius Bab, als Kritiker der jüngsten dramatischen Literatur bereits Autorität. („Der Andere", „Das Blut"). Bemerkenswert durch seinen nachhaltigen Erfolg und durch die eigentümlich hohe Einschätzung, die Professor Litzmann ihm zuteil werden ließ, ist Wilhelm Schmidtbonns ernstes und sympathisches Schauspiel „Der Graf von Gleichen", das des Schillerpreises nicht weniger würdig gewesen wäre als „Tantris der Narr". Sehr

lebendig und derbdeutsch in gutem Sinne Otto Falkenbergs „Doktor Eisenbart“.

Roman: Der Roman neuromantischen Stiles ist über erste tastende Versuche noch nicht hinaus, doch sind bereits sehr tüchtige junge Kräfte am Werke.

Von Vorläufern wurde Ruederer bereits genannt. Er schrieb „Tragikomödien“ und „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“. Er steht für sich allein. Alle anderen jungen neuromantischen Erzähler sind von zarterem, reizsamerem Schlag.

Bernhard Kellermann („Ingeborg“). Otto Gysae („Die Schwestern Hellwege“, „Edele Prangen“, „Die silberne Tänzerin“). Emil Lucka („Isolde Weißhand“). Des Zeichners Alfred Kubin phantastischer Traum-Roman „Die andere Seite“.

Max Brod mit seinem wundervoll übermütigen, geistfunkelnden „Schloß Nornepygge“. Dann der geistreiche Exzentriker Hans Heinz Ewers und der mit Witz, Weisheit und Grausen mächtig aufwühlende Gustav Meyrink; Spukgeschichten von dichterischem Gehalt schrieben Karl Hans Strobl und Georg von der Gabelentz. Erzählerinnen: Elisabeth Dauthendey, Toni Schwabe, Dora Hohlfeldt.

Lyrik: Aus wirren, chaotischen Anfängen rang sich Maximilian Dauthendey zu einer bald zarten bald stürmischen, rein impressionistischen Lyrik durch. Seine Maler-Vergangenheit verleugnet sich nirgends. Verse voll abstruser Ideen stehen neben kühnen, kunstvollen Rhythmen, gesättigt mit persönlichstem Gefühl. („Phallus“, „In sich versunkene Lieder im Laub“).

Alfred Mombert, viel verlästert und von den wenigsten verstanden, lebt in kosmischen Visionen und spricht sie aus in raunenden, stammelnden Seherrufen. Seine Gesänge sind wie im Zustande künstlichen Rausches oder einer Autohypnose konzipiert („Die Schöpfung", „Der Denker", „Der Sonnegeist" usw.). Ernst Schur („Dichtungen und Gesänge"). Else Lasker-Schüler („Der siebente Tag"), die interessanteste und originellste der vielen Erotikerinnen. Von Jüngeren ferner: Leo Greiner, in der Lenau-Linie kühn ausschreitend, mit eigenen dunklen Molltönen. — René Schickelé. Max Bruns. Peter Baum.

Zum Abschluß dieser Strömungen nur noch die kurze Bemerkung, daß ich von einem „Symbolismus", den in unsrer deutschen Literatur einige wittern wollen, abgesehen von ganz vereinzelten Versuchen, die unbeachtet blieben, nichts habe entdecken können.

Vom Genusse der Dichtkunst.

Häufiger denn je hört sich in diesen Zeitläuften materiellen Erwerbsinns und herrschender Technik die Dichtkunst nach ihren praktischen Zwecken befragt. Von ihrem immanenten und apriorischen Grunde ist, außer unter den Gelehrten und den Dichtern selbst, kaum mehr die Rede. „Wozu nützen uns noch diese Dichter?", so fragt der rechnende Mann aus dem Volke. „Welchen Posten nehmen sie ein in der nationalen Ökonomie?" Ärgernis erregt der Zweck persönlicher Manifestation; denn der Gesamtheit gegenüber tritt er als nackter Egoismus auf. Dichtungen bilden einen Handelsartikel in der Verlagsbranche, aber einen sehr unsicheren; je mehr sie Dichtungen, je weniger sie Ware, desto verdächtigere Spekulationsobjekte sind sie für den Verleger. Viele Kreise verlangen vom Dichter Vorspanndienste für ihre Interessen. Vertreter der Dynastie und der Regierung behaupten seine Pflicht, vaterländisch und staatserhaltend zu wirken, Pädagogen betonen seinen Einfluß auf die Veredelung, Geistliche auf die Erbauung des Volkes, Kaufherren vermissen seine Begeisterung für Weltpolitik, Sozialisten seine Agitation für das Proletariat. Unmöglich, derlei sich kreuzenden Zweckbestimmungen und Forderungen gerecht zu werden! Rufen wir in dieser Verlegenheit wieder einmal Goethe an, dessen Stimme, wenn er in literarischen Fragen auch Partei war, doch immerhin noch einiges gilt; so finden wir in „Dichtung und Wahrheit" folgendes: „Die wahre Poesie kündet sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den

irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken." Ein Ausspruch, der wenig Widerspruch finden dürfte, da er ja Allen das gleiche verspricht, und zwar nur Angenehmes, wie es jedermann sich gern gefallen läßt. Innere Heiterkeit und äußeres Behagen! Damit wäre also die Dichtkunst als geistiges Genußmittel teleologisch bestimmt. Geben wir nachsichtig zu, daß sie noch viele andere Zwecke haben, manch anderen Nutzen stiften kann; aber daß sie sich „genießen" läßt, ist zum mindesten erfreulich an ihr und interessant.

Fürs erste: Wenn sie wirklich echte Dichtung ist, kann sie unmöglich „langweilig" sein. Viele behaupten es zwar — in aufrichtigen Momenten behaupten sie es auch von Sophokles und Dante —, aber könnte die Schuld da nicht am Leser liegen? Nun davon später! Andere geben freundlichst zu, daß dies oder jenes Werk sie gefesselt habe, wahrer Genuß jedoch sei ihnen nicht beschieden gewesen, weil das Werk sie nicht erhoben, sondern vielmehr niedergedrückt habe, ein Vorwurf, der seit fünfzig Jahren, von Hebbel an bis herab zu Hofmannsthal, die ganze neuere Dichtung verfolgt. Als ob ein künstlerischer Genuß der Dichtung nur möglich sei bei befriedigendem Ausgang, eine innere Erhebung des Lesers nur mit dem Siege einer welterhaltenden Idee! Dichten heißt: mitlebend Leben spenden, — Dichtkunst genießen: mitlebend Leben gewinnen. Und selbst die qualvollsten Abscheulichkeiten dieses irdischen Daseins, Pestodem, Kot und grelle Dissonanzen, die seine Bahn begleiten, verkünden uns das Evangelium des Lebens. Kunst stellt sie mit der Sprache dar, rückt sie ins Visionäre, deutet sie und befreit uns so von seinen Lasten.

Auch „Werthers Leiden“ sind kein erhebendes Werk im herkömmlich seichten Sinne. Nicht die Leiden selbst genießen wir — dies zu verlangen, wäre ja absurd — sondern des Dichters Genius, der sich mitfühlend in ihnen offenbart, und das kunstreiche Bild, das er von ihnen entrollte. Den Dichter als Persönlichkeit zu erleben, einen neuen, überlegenen Geist in ihm zu treffen, unsere Natur an der seinigen zu messen, ihr Gefolgschaft zu leisten oder auch wider sie zu streiten, das ist die eine Seite des Genießens. Die andere: Das Werk als ein Stück objektiven Lebens in all seiner Wahrheit, Wucht oder Grazie in uns aufzunehmen, durch Zustimmung oder Widerspruch, Gelächter oder Zorn, Entsetzen oder sinnende Betrachtung uns daran zu bereichern; denn nicht nur die Gefühle der Befriedigung, auch die der Reizung allein steigern das Bewußtsein des Lebens und erzeugen damit jene Heiterkeit im höheren Sinne, jene Lebensenergie und Kraft des Gemütes, die uns von der Last des Irdischen befreit. Wie ärmlich und bedauernswert erscheinen daher all jene beschränkten Naturen, die sich von vornherein gegen ganze Gebiete und Erscheinungsformen des Lebens abschließen, weil sie ihnen zu feindlich, „zu frech“, „zu kraß“, „zu schmutzig“, in Wahrheit meist nur zu stark erscheinen. Nicht in einer schwächlich passiven Hingabe an Dichter und Werk liegen ja die Hauptfreuden künstlerischen Genießens — dazu sind Unterhaltungsschriftsteller gut genug — sondern im Ringen mit der neuen, eigenwilligen Persönlichkeit, im Erschauen neuer Bilder, in der Eroberung des Originalen, das ihr letzten Endes nach freier Wahl als Herrn, Gefährten oder Knecht des eigenen Geistes behalten oder verwerfen könnt.

Freilich, eines schickt sich nicht für alle. „Faust“, zweiter Teil ist nicht für Köchinnen geschrieben, das „Buch der Lieder“ nicht für fromme Asketen; Frank Wedekind wendet sich nicht an Prinzessinnen, Stefan George nicht an biedere Metzgermeister. Kein Werk, das nicht über große Kreise der Volksgemeinschaft hinwegspräche, kein Dichter, der nicht neben begeisterten Verehrern zugleich unversöhnliche Widersacher fände. Beweist dies irgend etwas gegen den Genußwert? Es beweist nichts als die Verschiedenartigkeit der Gemüter. Nicht einmal für alle Stimmungen und Lebenslagen desselben einen Lesers taugt stets dasselbe Werk. Wir werden heute in einer Stunde der Resignation vielleicht nach einem Bande Elegien greifen, morgen beim Weine in fröhlicher Gesellschaft anakreontische Lieder trällern. Für die rechte Stunde den rechten Dichterfreund zu finden, dessen Stimmungen die unsrigen steigern oder wohltuend dämpfen, sammeln oder tröstend zerstreuen, darin besteht des Genießenden erste notwendige Mitwirkung. Es wäre verkehrt von ihm, stets nur nach gleichen Tönen beim Anderen zu tasten. Akkorde bilden sich auch aus widersprechenden Elementen. Schwaches Leben gesundet am Starken, rauhe Unrast sänftigt sich am Idyll. Leben, immer nur fremdes Leben sollt ihr beim Dichter suchen, je ferner ihr bisher solch einer fremdartigen Gefühlswelt standet, um so bereiter, unberührter liegt sie für euch da. Schöpft aus ihrer Fülle, als wäret ihr in fernen Landen auf ungeahnte Metalle gestoßen! Schöpft aus, bereichert euch daran, soviel ihr der Last zu tragen vermögt! Wer weiß, ob eine Hand voll nicht schwerer wiegt als euer ganzes bisheriges Besitztum und euch im rechten Augen-

blicke neue Wege zu neuen Gütern öffnet! Es ist bekannt, daß Napoleon auf seinen Feldzügen „Werthers Leiden" mit sich führte und voll Entzücken las. Welch ein Kontrast zwischen seinen ungeheuren Plänen und jener Liebessehnsucht eines deutschen Jünglings! Was anders konnte das Herz des Feldherrn für fremde Sehnsucht schlagen lassen als das Verlangen, eine Lücke seiner großen, ehrgeizigen Seele auszufüllen mit einer kleinen, köstlichen Schwärmerei.

Mit der Wahl der rechten Stunde ist die notwendige Mitwirkung dessen, der genießen will, keineswegs erschöpft. Nicht zu reden davon, daß er von vornherein gutes Willens sein muß — denn wer vermöchte einen Menschen und dessen Werk zu gewinnen, wenn er mit kalten oder gar gehässigen Vorurteilen ihm entgegentritt! — nicht zu reden vom aufgeschlossenen Sinne, vom herzlichen Entgegenkommen, vom elementaren Verständnis künstlerischer Ziele, erfordern gerade die stärksten und tiefsten Persönlichkeiten ein aktives Einfühlen, ja oft Einarbeiten in ihre Gedanken- und Empfindungswelt. Trägheit der Phantasie verschließt hier alle Pforten. Mit einem verdrießlichen „Das versteh ich nicht" oder „Dergleichen mag ich nicht" stellt sich der Leser auf das Niveau des Bauern, der nicht ißt, was er nicht kennt. Jedes feinere Genießen will gelernt, will geübt sein. Bekannt genug in ihrer Lächerlichkeit sind jene Horden von Galeriebesuchern, die, ohne sich mit bildender Kunst je beschäftigt zu haben, vor einem antiken Torso Entzücken heucheln, vor Meistern der alten deutschen Schulen gelangweilt die Achseln zucken, vor modernen Meistern aber, etwa vor Hodler oder van Gogh, geräuschvoll sich

entrüsten. Diese selben Barbaren machen sich im Theater bemerkbar, so oft ein auffallendes dramatisches Talent ihrer Neophobie auf die Nerven fällt. Wenn sie daheim in ihren vier Wänden einen „zur Ansicht bestellten" Roman oder Gedichtband halb aufschneiden und dann wütend von sich schleudern, sind sie nicht minder zu bedauern. Vielleicht mangelt ihnen außer der Intelligenz und Energie auch die Zeit, sich vorzubereiten auf ein paar stille Stunden geistiger Beschäftigung. Nun, dann beklagen wir in ihnen Zeitgenossen der modischen Hast und Schwäche: niemals werden sie die erlösende Wirkung des „weltlichen Evangeliums" an sich verspüren.

Wer dagegen bereit ist, mit dem Leben und den Zielen des gewählten Dichters sich zuvor ein wenig vertraut zu machen, wer dann freundwillig und gesammelt Zeile für Zeile liest, nachdenkend, nachfühlend sie im Gemüte hin und her bewegt, gern auch zurückkehrt zu diesem oder jenem Punkt, dem wird sich bald genug auch der seltsamste Fremdling in seiner Eigenart erschließen. Hat er gar einiges Wissen um die ewigen Gesetze der Dichtkunst, vermag er Farbenfrische und Klangschönheit der Verse zu schätzen, den Rhythmus einer Prosa, der sich dem Sinne dienend schmiegt, schlürft er die Feinheiten der Struktur, den Geist der Paradoxe, die Glut der unaussprechlichen Gefühle als ein durchgebildeter erfahrener Kenner schöner Künste, so wird er in den besten Augenblicken mit seinem Dichter die Freuden des Schaffens gleichberechtigt teilen.

Ausgang des Naturalismus.

Sobald sich ein Volk mit den ersten Keimen primitiver Naturdichtung aus dem Chaos der Barbarei erhoben hat, führt die Entwicklung in Spiralen und Schlingen vorwärts und kehrt zu gewissen Epochen, dann aber frei von Naivität, mit bewußter Kunst, zu den Idealen seiner Anfänge zurück. Dazwischen liegen die Zeitläufte der Hieratik, der Ritter- und Heldendichtung, der volkstümlichen Rüpel-Abenteuer und Rüpel-Komik, die Entdeckung der Kunstgesetze durch die Gelehrtenkaste, die nun an einer Gelehrten-Literatur deren Richtigkeit erproben möchte; darnach stürmt grimmig wider sie an eine jugendliche Schar revolutionärer Brauseköpfe, aus deren Most gar bald der klassische Wein sich klärt. Es folgen den wenigen großen Klassikern die anspruchsvolleren Romantiker und die höchst anspruchslosen Horden der Epigonen, auf diese epigonal engen Köpfe und devoten Tröpfe, abermals in respekt- und zügelloser Revolte, die Naturalisten, mit deren Niedergang vorläufig alle Möglichkeiten stetiger und einheitlicher Entwicklung erschöpft zu sein — scheinen.

Man ist alt geworden in der Kultur; man hat sich zur Genüge in die Geschichte und Psychologie geistiger Bewegungen vertieft, hat an Charakter und Unbefangenheit verloren, was man an Einsicht und Kunstbewußtsein gewann. Die schlimmen Skeptiker glauben höchstens das eine noch, daß die Weltliteratur von nun ab in einem Kreislauf, in ewiger Wiederkehr sich bewegen werde, gesündere Naturen halten es je nach Temperament, Erziehung oder Begabung mit einem der erprob-

ten Stile, suchen diesen oder jenen als Neu-Idealismus, Neu-Romantik, Neu-Klassizismus, Neu-Katholizismus reaktionär zu beleben; andere bemühen sich um ein Mischprodukt, um den Ideal-Realismus oder, wie zum Beispiel die Verfasser der Zukunftsromane, um eine realistische Romantik; junge Doktrinäre konstruieren gespenstische Begriffe wie den Illusionismus und den Desillusionismus, während hingegen die Praktiker, die echtesten Kinder unserer Wirtschaftsepoche, als abhängige Produzenten nur noch für den Unternehmer arbeiten und sich sorgfältig nach den Anforderungen des Marktes richten.

Eigentümlich ist unserer gegenwärtigen deutschen Literatur ein Zug ins Enge, kleinbürgerlich Behagliche, ins volkstümlich Sinnige. Dickleibige Erziehungsromane erscheinen, die vielfach abhängig von Gottfried Kellers lehrhafter Art, dem provinzdeutschen Hange zu liebevoller Schulmeisterei gefällig entgegenkommen. Mit Vorliebe werden die dürftigen Erlebnisse von Schulmeister-, Pastoren- und Handwerkersöhnen, wie sie linkisch und gemütvoll eine sogenannte Entwicklung durchmachen, vorgeführt; freundliche Winkel unseres Vaterlandes werden unter der Flagge „Heimatkunst" lyrisch, episch und vor allem wieder didaktisch beleuchtet. Es ist die seit Mitte des vorigen Jahrhunderts gepflegte Lokal- und Dorfdichtung, die jetzt auf einmal zu hohen literarischen Ehren gebracht werden soll. Die Einflüsse des Naturalismus kann sie natürlich nicht verleugnen, sie schildert weniger süßlich als ehedem, beobachtet treuer und pflegt das Detail. Ihre Sprache hat an Ursprünglichkeit, Sauberkeit und plastischer Kraft gewonnen; im

übrigen bleibt sie nach wie vor die dürftige Hausmannskost für kleine Leute.

Von wirklicher Bedeutung und deshalb allein von Interesse für eine literarische Betrachtung unserer Zeit, sind auch hier wie überall nur die „Persönlichkeiten“, jene Einzeldichter, die mit mehr oder weniger Kraft und Eindrucksfähigkeit aus eigenen Tiefen heraus etwas zu sagen haben, das uns überrascht den Atem anhalten läßt und auch wider Willen zum Lauschen zwingt, weil Harmonieen und Disharmonieen von fremdartiger Herkunft uns zu überwältigen trachten. Sind solche Stimmen nun unter jenen Dichtern, die noch im Klima des Naturalismus reiften? Hat der Naturalismus, dessen Doktrin und Wirksamkeit schon vor zehn Jahren nicht einmal von den eigenen Begründern mehr vertreten wurde, der deutschen Literatur Dichter von solcher Bedeutung geschenkt, daß ihre Stimmen uns heute noch bewegen?

Ich glaube, man wird sagen dürfen, daß die wenigen, die vom Naturalismus herkommend, mit Ehren weiter bestehen, — Gerhart Hauptmann, Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Johannes Schlaf — ihre Siege nicht mit der Doktrin, sondern mit deren Überwindung durch ihren eigenen Ton errangen, so daß sie mit der Doktrin in ihren jüngsten und besten Dichtungen überhaupt nichts mehr zu schaffen haben.

Hauptmann, dem seit Jahren jedes Werk mißlingt, zehrt noch vom Ruhme früherer Jahrzehnte. Seit auch die Dummköpfe sich daran gewöhnten, ihn zu preisen, selbstverständlich auf Grund eines seiner schwächsten

Stücke, der „Versunkenen Glocke", verfiel er den tragischen Folgen einer widersinnigen Popularität. Sein Schauspiel vom „Armen Heinrich", seine Komödie von „Schluck und Jau", sein Hirtenfragment dagegen geben mit das Beste seiner idyllisch weltabgewandten Natur. Wo er aus dem Elend dieser Welt heraus sozialen Widerstand darstellte, soziales Mitleid predigte, war er des Erfolges beim Theater-Publikum gewiß. Gleichwohl zog es ihn immer wieder zurück zu dem weniger theatralischen, dichterisch aber um so ergreifenderen Ausdruck seiner Vorstellungen von sanfter, friedvoller Schönheit. Die Anwendung naturalistischer Grundsätze auf historische Stoffe, die sich nirgends recht dankbar erwies, war auch der vollen Wirksamkeit des groß angelegten „Florian Geyer" im Wege. Die Fülle scharf beobachteter Einzelzüge konnte echt und naturgetreu eben nur Menschen unserer Zeit zu leuchtendem Leben erwecken. Hier sind das „Friedensfest" und „Fuhrmann Hentschel" Gipfelpunkte. Nur wurde diese bloße „Wahrheit" den Schaffendem wie den Genießenden alsbald zu trocken. Es galt einen Ausweg ins Freie zu finden, und er bot sich an der Hand des größten, des universellsten modernen Dramatikers, Henrik Ibsens. Unter seinem Einflusse bildete Hauptmann als erster die Kunst der intimen Stimmung für die Bühne aus und ward in den „Einsamen Menschen", in „Hannele" und im „Armen Heinrich" ihr unbestrittener Meister.

Viele suchten es ihm darin gleichzutun, trugen fleißig und gewissenhaft Steinchen auf Steinchen für die Mosaikbilder deutscher Milieu- und Seelenzustände zusammen. Max Halbe, dem seine „Jugend" unvergessen

bleibt, kam später höchstens noch mit „Mutter Erde“ Hauptmanns Bedeutung nahe. Dann jedoch zog ihn der Niedergang des Naturalismus, mit dem er wie nur irgend einer seiner ganzen Anlage nach aufs engste verwachsen war, unaufhaltsam abwärts. Vergebens tastete er in einem fast tragisch wirkenden Ringen nach neuem, sicherem Boden, geriet dabei bald ins roh Theatralische („Der Strom“, „Das wahre Gesicht“), bald auf Komödien-Motive, die ihm vollends nicht liegen („Walpurgistag“, „Die Insel der Seligen“, „Blaue Berge“), in denen die Verbitterung des beiseite Geschobenen unter persönlichen Angriffen gegen glücklichere Rivalen sich austobt.

Georg Hirschfeld gibt sich als Hauptmanns Jünger. In seinem Drama „Die Mütter“ hat er den Meister fast erreicht. Die rein naturalistischen Schauspiele „Agnes Jordan“ und „Pauline“ trugen schon zur Zeit ihres Erscheinens greisenhafte Züge an sich. Er ging zur intimen Novelle, endlich zu längeren, ziemlich wässerigen Romanen über und hatte nur noch mit einer hübschen kleinen Komödie „Mieze und Maria“ — wider das kaltherzige Ästhetentum gerichtet! — einen Bühnenerfolg, den man ihm gönnen darf. Als weitere Opfer des Naturalismus, mit dem sie standen und fielen, können noch Ernst Rosmer, die Verfasserin des starken Dramas „Dämmerung“, und des etwas süßlichen Stimmungslibretto „Königskinder“, ferner Philipp Langmann („Bartel Turaser“) und Carlot Reuling („Der Mann im Schatten“) beklagt werden.

Äußere Theatererfolge wenigstens waren jenen geschäftskundigen Schriftstellern beschieden, die sich das modische Vergnügen des Publikums am Berufsstück zu-

nutze machten. Das Rezept für diese Stücke war sehr einfach und bei einigem Kulissensinn die Aussicht auf Tantiemen vielversprechend. Der Verfasser brauchte nur mit den Freuden und Leiden irgend eines beliebigen bürgerlichen Berufes eng vertraut zu sein, stellte dessen typischen Konflikt in den Mittelpunkt der Handlung und legte das Schwergewicht der „Schlager" auf die detaillierte, womöglich humoristische Ausgestaltung des Milieu. So behandelten Max Dreyer und Otto Ernst die Lehrer, O. E. Hartleben und F. A. Beyerlein die Offiziere, Meyer-Förster und Grabein die Studenten, Ohorn die Mönche, Wittenbauer die Privatdozenten, Georg Engel die Fischer, Bendiener die Eisenbahnbeamten usw. usw. Wertvolleres findet sich unter den Bauerndramen, so die Satiren von Ludwig Thoma und die noch schärfere, köstliche „Fahnenweihe" von Josef Ruederer. Fritz Stavenhagen gebührt das Verdienst, mit fester Hand zuerst ins niederdeutsche Bauernleben gegriffen zu haben, Hawel und Werkmann bewährten sich als Kenner des niederösterreichischen, Karl Schönherr des tiroler Volkes. Die düsteren Reize der Eifellandschaft umweben typische Konflikte der Landleute in den Dramen von Clara Viebig („Barbara Holzer", „Das letzte Glück").

Eine besondere Stellung unter den Naturalisten, denen er von jeher nur bedingt zuzuzählen war, nimmt Hermann Sudermann ein, schon wegen der unbedingten Herrschaft, die er über das Repertoire aller Theater ausübt. Er holte sich das für den Bühnenerfolg Verwertbare, wo er es fand, vor allem bei den Fran-

zosen, und gewann daraus für seine Zwecke ein Virtuosentum, das schon deshalb nicht gänzlich verworfen werden sollte, weil es ein nützliches Gegengewicht bildet gegen den in Deutschland grassierenden Dilettantismus. In fast all seinen Stücken finden sich zahlreiche naturalistische Elemente, wenn auch meist nur künstlich aufgepfropft auf recht unwahr erklügelte, unmögliche Voraussetzungen. Um des souveränen Effektes willen treibt er alle Situationen auf die Spitze und garniert sie reichlich mit Rührseligkeit, falschem Pathos und falschem Esprit. Da er aber zum Glück sehr ungleichmäßig in seiner Arbeit ist, so laufen ihm zuweilen auch echte Töne unter, besonders in „Fritzchen", in „Glück im Winkel" und im „Johannisfeuer"; ja an „Sodoms Ende" kann man sogar dasselbe künstlerische Vergnügen haben wie an den Romanen seiner ersten Periode. Langweilig ist er nie. Das sollten auch seine strengsten Richter zugeben. Es sind nicht gerade vornehme, aber doch wenigstens kluge und geschliffene Mittel, deren er sich zur Unterhaltung des Publikums bedient.

Auf jene Schriftsteller, die sich mit leichtester Ware nur an zurückgebliebene oder übermüdete Gehirne wenden, auf die Herren Blumenthal, Kadelburg, Philippi, Skowronnek, Misch, Presber usw. usw. kann hier, wo es sich um Literatur handelt, nicht eingegangen werden.

Der naturalistische Roman, von M. G. Conrad, Karl Bleibtreu, Wilhelm Waloth, Hermann Conradi, ehedem in großen eindrucksvollen Werken begründet, stieß in der verblüfften und geärgerten Welt der Leihbibliotheken nur auf Widerstand und

unterlag bald den Anfeindungen einer liebedienerischen Presse. Er flaute rapide ab, wurde „realistisch“ in einem matten Sinne und tritt gegenwärtig in seiner ursprünglichen Kraft nur noch vereinzelt auf. Parallel ging ihm die Entwicklung der Novelle, unter andern von Arno Holz, Joh. Schlaf und John Henry Mackay zuerst als konsequente Zustandsschilderung und Augenblicksbild mit sozialem Hintergrunde geschaffen.

Inzwischen hat sich das Publikum an die Reize einer objektiven Wirklichkeitsdarstellung bis zu einem gewissen Grade gewöhnt, sieht sich selbst in seinem Alltagstreiben nicht ungern vorgeführt und rühmt es einer Erzählung als besonderen Vorzug nach, wenn sie „so recht natürlich, so recht aus dem Leben“ ist. Nur darf es der Verfasser dabei ja nicht zu heftig packen; in seinen patriotischen, religiösen und pietätvollen Bürgergefühlen will es nicht beunruhigt werden. Demgemäß fördern die zahlreichen Familienblätter und Zeitungsfeuilletons, die zu einer furchtbaren Macht und zum wahren Verderb unserer Romandichtung geworden sind, alle Durchschnittsprodukte und schreiben den bedürftigen Autoren die Produktionsbedingungen mit Hilfe hoher Honorare vor. Diese Bedingungen — spannende Handlung, viel Gespräche, nichts Verletzendes, nichts Schwerverständliches usw. — zwingen also dem realistischen Tagesroman ihr Gepräge auf. Dichterische Qualitäten werden, wenn sie nicht zu stark hervortreten, gern gesehen oder wenigstens geduldet, spielen indes keine maßgebende Rolle und fallen daher mehr und mehr der Vernachlässigung anheim. Mit Bedauern bemerkt man, wie Romanschriftsteller, die in ihren früheren Werken das Beste versprachen, sich all-

mählich rettungslos dem Zeitungs- und Zeitschriftenbetriebe ausliefern. Georg von Ompteda nahm mit seinem Roman-Zyklus Vom deutschen Adel um 1900 einen starken Anlauf zum realistischen Kultur- und Zeitroman. Das Leben und Treiben unsres Adels, allerdings nur des niederen, des Klein-Adels, findet in ihm einen getreuen und warmherzigen Schilderer. Sein Adels-Ideal ist ein merkwürdig solides, ein ziemlich nüchternes und nahezu bürgerliches. Als höchstes Ziel des modernen Adels empfiehlt er — Moral und fleißige Arbeit. Aber sein kleiner Infanterie-Leutnant Sylvester von Geyer und sein feines altes Tantchen Cäcilie von Sarryn sind überaus anschaulich und naturgetreu wiedergegeben. In den späteren Romanen bis herab auf den mit vollendeter Objektivität gezeichneten Streber „Droesigl", ließ sein künstlerisches Wollen in demselben Grade nach als seine virtuose Technik sich entwickelte und den Bedürfnissen der besseren Feuilleton-Redaktionen Rechnung trug. Jedenfalls zeichnet er sich in jedem seiner Bücher durch eine echte, unverwüstlich robuste Erzählergabe aus. — Wilhelm Hegeler, nicht so gewandt wie Ompteda, aber viel ernster, temperamentvoller und ihm weit überlegen an intellektuellem und seelischem Gehalt, hätte das Zeug, einer der Größten zu werden. Auch er gab sein Bestes bisher in früheren Romanen, im „Ingenieur Horstmann" und „Pastor Klinghammer", psychologischen Gemälden gewaltig in der Anlage und nachhaltig in der Wirkung. Sein neuester Roman „Das Ärgernis" dagegen enthält, auf spießbürgerlich liberalen Geschmack zugeschnitten, neben mancherlei Resten seines Feingefühls doch allzuviel grobe und billige Humore.

Felix Holländer, Dichter im „Weg des Thomas Truck“ und im „Letzten Glück“, schrieb zwischendurch und hinterher Arbeiten für eine Presse, von der sein durchgebildeter Kunstverstand wohl selbst am wenigsten hält. Sogar Ernst von Wolzogen, ehedem ein Meister im ernsten wie im humoristischen Zeitroman, ein Kämpe und rücksichtsloser Spötter von starker, künstlerischer Eigenart, schließt nun Kompromisse mit dem Feuilleton und seinen Konsumenten. Fedor und Hans von Zobeltitz, Anton und Karl von Perfall, Rudolf Lindau und Rudolf Stratz, die geborenen Unterhaltungsschriftsteller, sind wenigstens kenntnisreiche, welterfahrene Männer, die ihr Handwerk vortrefflich verstehen; unerträglich dagegen sind die „realistischen“ Pikanterieen der beiden Berliner Heinz Tovote und Hans Land. Aus der unübersehbaren Schar der subalternen Talente sei nur Karl Busse hervorgehoben. Seine Art, läppische Nichtigkeiten in farblosem Schablonengeschwätz prätentiös vorzutragen („Die Referendarin“), ist typisch für einen forsch gemütvollen Dilettantismus.

Auf dem weiten und ergiebigen Felde des Wirklichkeits-Romans siedelten sich namentlich auch Frauen an. Der weibliche Hang zur Beobachtung des Alltags in seinen Einzelheiten, ihre angeborene Neigung, die Eigenschaften, Lebensgewohnheiten und Herzensaffären des lieben Nächsten möglichst genau kennen zu lernen und durchzusprechen, ließ hier eine Frauen-Literatur sich entwickeln, die lebhaft, gewandt und flüchtig die Oberfläche nahe liegender Dinge hin und her zu wenden weiß und manch schätzbares Material zur Kenntnis des Familien-

lebens liefert. Am ernstesten zu nehmen, auffallend schon durch ihren ungeheuren Fleiß und ihre fast männlich wirkende gesammelte Leidenschaft, ist Clara Viebig, in Deutschland Zolas würdigste Schülerin. In ihr lebt wirklich noch der fast tot geglaubte Naturalismus fort. Die Kühnheiten allerdings, die in Frankreich möglich waren, hat auch Clara Viebig in ihrer Eigenschaft als Mitarbeiterin beliebter Journale vorsichtigerweise sich abgewöhnt. Ihr stärkstes Werk bleibt doch immer „Das Weiberdorf" mit seinen aufrecht und unverhüllt dastehenden Sexualitäten. Vielfach wird sie mit zu den „Heimatkünstlern" gerechnet. Aber Clara Viebig ist ein viel zu großzügiges, rassiges Temperament, um nicht weit hinauszuragen über diesen „Naturalismus der Beschränkten". An Kraft der Empfindung und des Ausdrucks kommt ihr Hans von Kahlenberg (Helene von Monbart) nahe. Nur ergibt sich diese durch ihr lüsternes „Nixchen" bekannt gewordene Schriftstellerin einem saloppen Stil und einem Kultus „mondäner" Emanzipation, die sich ziemlich kokett in allen ihren Romanen breit macht. Unentwegte Treue hielten dem Naturalismus die charaktervolle Anna Croissant-Rust und die in sozialen Kämpfen bewanderte Auguste Hauschner, während Gabriele Reuter und Hedwig Dohm ihre gewandten Federn nur noch an ein Lese-Publikum minderen Ranges verkaufen. Durch ihr Diplomaten-Milieu, ihre weltläufige Form und ihren Geist gewann sich E. von Heyking viele Freunde.

Auch sonst machte der Berufsroman sein Glück, als episches Zeitbild mit mehr Erfolg als das Berufsschau-

spiel. Franz Adam Beyerleins Riesenerfolg mit „Jena oder Sedan" hatte zwar seinen Hauptgrund in der nationalen Tendenz, schob aber zugleich einen freien Menschen und kräftigen Erzähler in den Vordergrund. Im „Winterlager" erwies er sich dann schlackenlos als Künstler des psychologischen Kulturromans. In Bohêmekreisen spielen Romane von Kurt Aram und Korfiz Holm, Handwerker und Proletarier schilderten Max Kretzer und Hans Ostwald, adelige Gutsbesitzer der ernste und gewissenhafte Wilhelm von Polenz, die Pfarrer C. A. Bernoulli, die Ärzte Heinrich von Schullern, die Jesuiten W. v. Oestéren in dem ziemlich grob gezimmerten Tendenzroman „Christus nicht Jesus".

Hier treten auch wieder als besondere, umfangreiche Gruppe die Dorf-, Bauern- und Heimatserzähler auf, als deren anerkannter Häuptling im Süden der gemütliche Peter Rosegger, im Norden der nachdenkliche und technisch vielgewandte Gustav Frenssen gilt. Oberbayern wurde beackert von Ludwig Ganghofer (sein Pegasus stammt vom Rosegger aus der Marlitt), Maximilian Schmidt, Achleitner, künstlerisch rationell von Ludwig Thoma („Andreas Voest"), Baden von Hansjakob, Hessen von R. Kraus, Elsaß von Herm. Stegemann, Thüringen von Sohnrey, die Schweiz von J. C. Heer und Ernst Zahn, Steyermark von Wilh. Fischer-Graz und R. Hans Bartsch.

Der Jugend- und Entwicklungsroman, wenn er mit bedeutenden Mitteln innerlich bedeutende Schicksale wiedergebend, ein Stück Gegenwart darstellt, wird stets sei-

nen berechtigten Platz in der epischen Dichtung behaupten. Wenn er dagegen, wie heutzutage, zur literarischen Mode herabsinkt und als solche in den Händen der Mittelmäßigen liegt, werden die selbständigen Autoren sich auf lange Zeit hinaus angewidert von ihm abwenden. Jetzt ist es bereits so weit gekommen, daß jeder Jüngling mit literarischen Ambitionen zunächst einmal seine höchst gleichgültige Lebens-Geschichte erzählt. Je gleichgültiger und alltäglicher sie ist, desto mehr wird sie der der meisten Leser gleichen und diesen schon deshalb wohlgefallen. Überall kehren darin dieselben Erscheinungen wieder: ein enges, strenges Elternhaus, wo Schmalhans Küchenmeister ist, die Volksschule, die erste ideale Liebe zu einer Altersgenossin, das Studentenleben und natürlich die Sehnsucht ein Dichter zu werden.

Diesen Reigen eröffnete Hermann Hesse mit seinem maßlos überschätzten „Peter Camenzind". Hesse besitzt den Vorzug treuherzig lyrischen Gefühls und einer nicht gewöhnlichen Sprachempfindung. Das ist aber auch so ziemlich alles. Immer wandert er irgendwo munter fürbaß in Gottes schöne Natur hinein, und so lange er die Wolken, den Wald oder den See gemütvoll ansingt, werden wir ihm jederzeit gerne lauschen. Aber sein Horizont dehnt sich nicht viel weiter, als der nächste Kirchturm und die allgemeine Menschenliebe reicht; er bleibt im Autobiographischen völlig stecken, und wenn er immer wieder nur seine edlen Bürgermädchen platonisch anschwärmt, so scheint er dabei fast noch an den Klapperstorch zu glauben. Einseitig im moralischen Urteil, ganz in der Tradition befangen, besonders in der Gottfried Kellers, kann er mit seiner himmelblauen Harmlosigkeit

und seinem lebfrischen Naturburschentum nur als tüchtiger Volksschriftsteller gerühmt werden.

Sein norddeutscher Partner ist Otto Ernst, dessen verdienstlicher Entwicklungsroman „Asmus Semper" sich auch am besten in Volksbibliotheken ausnehmen wird. Andere Knabenromane von ähnlich biederer Gesinnung, nur viel seichter und ungeschickter, schrieben Anders Krüger und Hermann Wette. Zwei noch jugendliche Schriftsteller, Jakob Schaffner und Borromäus Heinrich machen sich schon eher durch eigenen Ton vernehmlich, so daß man in der Erzählung ihrer Lebensgeschichte eine bloße Jugendsünde und ein Versprechen künftig größerer Taten erblicken darf.

Gedenken wir der Lyrik aus jener Bewegung, die sich mit besonderer Betonung „Jungdeutschland" nannte, und (1886) in einem Bande dieses Titels gesammelt auftrat, so können wir uns eines wehmütigen Lächelns nicht erwehren. Die Hauptrufer im Streite waren vorwiegend unklare Köpfe, sehr laut, sehr von sich eingenommen, und verschwanden daher bald wieder von der Bildfläche. Die Klaren und Starken: Liliencron, Dehmel, Bierbaum, Conrad und die anderen, deren Namen wir heute mit der „jungdeutschen" Bewegung verknüpfen, waren nicht unter ihnen, wohl aber die Gebrüder Hart und der stimmgewaltige Wildenbruch. Und doch stand Liliencrons Schaffen schon in hoher Blüte. Kein Gedankendichter, kein Pfadfinder im Irrationalen, war er groß allein durch sein künstlerisches Auge, das Sinneseindruck an Sinneseindruck in wunderbar durchfühlter Plastik reihte. Ein ausschließlich sinnlicher Dichter in des Wortes edelster Bedeutung.

Später, als er, wohl unter seines Freundes Dehmel Einfluß, im „Poggfred“ philosophisch-visionäre Gebiete streifte, mußte er inhaltlich oft versagen. Den rassigen Strich seiner impressionistischen Bilder sowie seine Verskunst machte ihm unter den Naturalisten keiner, selbst der behende Arno Holz nicht, nach.

Wie Liliencron als Jäger, so sah M. G. Conrad als Bauernsohn, („Salve Regina“ 1899) die deutsche Landschaft in neuem Lichte. Er gebot über einen Rhythmus, der klangvoll und in Fülle strömte, und, will man die jetzt so viel mißbrauchten Worte „kernig“ und „markig“ rühmend verwenden, so passen sie auf M. G. Conrad am ehesten, nur deshalb weil er wirklich stark von Geist und Seele ist, ein kampfesfreudiger Stürmer von unbegrenzter innerer Freiheit, keiner jener beschränkten deutschen Untertanen und Duckmäuser, die vor der Tradition und Sitte katzbuckelnd, ihr Mark nur im Gerippe oder, gegen Juden und Franzosen, gar nur im Munde führen. Inzwischen ist eine stillere, zartere Lyrik heraufgekommen, und Conrad hat sie, als Lyriker selbst zurücktretend, hochherzig willkommen geheißen. Nun schweigen sie alle, die einstigen Revolutionäre unserer Dichtung: Karl Henckell, der wohl weiter schrieb, ohne daß jedoch seine Stimme so vernehmlich würde wie damals, als er den „heimlichen Kaiser“ besang, John Henry Mackay, dessen Rebellionsgedichte „Sturm“ (1888) die rote Brandfackel als Sinnbild auf dem Umschlag trugen, O. E. Hartleben, der kurz von seinem Tode noch ein paar Verse „Von reifen Früchten“ voll schmerzlicher Resignation herausgab. Manch andere, die einst das Wesen der Großstadt und des Proletariats

zum Hauptstoff für die naturalistische Form erwählten, — so Maurice von Stern und Ludwig Scharf — zogen sich müde und enttäuscht zurück oder wiederholten immer schwächer klagend denselben alten Ton. Auch sie wurden ja abgelöst von den selbstgenügsamen Optimisten der realistischen Volks- und Heimatslyrik. Die haben, wie alle Optimisten liebenswürdig und vergnügt, die Herzen ihrer Mitbürger im Fluge gewonnen. Abseits Fritz Lienhardt, dann in weiter Entfernung unter diesem sehen jetzt Paul Remer und Rudolf Presber, Frieda Schanz und Anna Ritter, Tielo, Stöber, Renner und viele, viele andere dieser floch sinnigen Art das reale Leben wieder, wie zu Geibels Zeiten, hold verklärt. Nein, dann lieber noch die trockenen, wenn auch kunstvoll konstruierten Gedichte von Arno Holz und seinen einst so strebsamen Schülern lesen! Seine Theorie von der „Mittelachse“ ist zwar schon wieder vergessen. Aber noch leben die übermütigen Spielereien seiner „Freß-, Sauf- und Venuslieder“ im verschnörkelten Barockstil; so hat sich dieser Naturalist wenigstens einen glücklichen Humor bewahrt.

Helene Böhlau.

Unter allen Erzählerinnen — nicht nur Deutschlands, nicht nur der Gegenwart — scheint mir Helene Böhlau das Wesen der „echten Frau“, wie es einem gereiften Geschlechtsbewußtsein entspricht, am stärksten und edelsten zu offenbaren. Sie hat oft genug für die Rechte des Weibes im Sinne der Emanzipation Partei ergriffen, ohne doch wie so viele ihrer Mitkämpferinnen an Reiz und Würde der Persönlichkeit einzubüßen. Sie ist Weib geblieben mit weiblichem Takt und unverbildetem Empfinden, ein weiblicher Adels- und Vollmensch, eine Natur, eine Frau von Genie. Man braucht sich nur an die größte Erzählerin Frankreichs, an George Sand, zu erinnern, um zu erkennen, in wie sichren und freien, von der Tradition des Mannes unabhängigen Instinkten die deutsche Dichterin sich bewegt. Den poetischen Ausbrüchen der George Sand, der ersten Emanzipierten großen Stiles, haftete immer etwas Atavistisches an; die Empörung der entfesselten Sklavin wollte mit dem sprühenden Temperament der Gauloise nie recht zusammenstimmen. Helene Böhlau, als Deutsche unpersönlicher, innerlicher und auch sentimentaler, konnte sich ihrem für die Frauenfrage vorbereiteten Zeitalter leichter verständlich machen und alsdann der harmonischen Entwicklung ihrer allgemein weiblichen Art im Verein mit ihrer Sonderart gelassen weitesten Spielraum gewähren. Auch sie ist als Frau und Dichterin ganz Nerv und Leidenschaft. Aber nicht der Eros ist es, unter dem ihre Werke beben, sondern die Caritas. Helene Böhlau ist die Dichterin der zur Leidenschaft gesteigerten Men-

schenliebe. Ein ungezügelter Herzensüberschwang, ein Pathos der Barmherzigkeit strömt aus von dieser Frau und läßt die Kämpferin zurücktreten vor der Trösterin. Wo sie anklagt, klagt sie im Grunde immer nur um versagte Liebe und wirbt mit dem Ruf von Friedrich Nietzsches Ariadne:

„Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heiße Hände!
Gebt Herzens-Kohlenbecken!"

In ihrem letzten großen Werke, in dem „Haus zur Flamm'", fand die Glut ihrer allerbarmenden Güte Gipfel und Beruhigung. „Liebe, jede Form von Liebe", sagt sie an einer Stelle dieses Romanes, „trägt auf unsrer Raubtierwelt das Einswerden mit dem andern in sich, das Sichselbstvergessen, die einzige Erlösung auf Erden".

In einer Atmosphäre von Barmherzigkeit wuchsen schon all ihre früheren Romane und Novellen. Den Unglücklichen ihres Geschlechtes, jungen Frauen und Mädchen, gehört ihr tiefstes Mitleid, ihr herzlichster Zuspruch. Die Verlassenen und Betrogenen sucht sie auf „Im alten Rödchen", wo ein dämonischer Zufall den Fehltritt der einen Schwester offenbart und die andre zur Aufopferung ihres eignen Lebensglückes zwingt. In „Sonnenseele" sieht sich Jungfer Alma allein schon dadurch betrogen, daß es ein Götterjüngling, nämlich der junge Wolfgang Goethe ist, an den sie ihr Herz gehängt. „Das dritte Ratsmädel" bricht zusammen, verwundet vom Leichtsinn eines flüchtigen Courmachers, Isolde in „Halbtier" von ihres Geliebten Selbstsucht und Niedertracht.

Neben die betrogenen Mädchen tritt eine Schar

unterdrückter und mißhandelter Ehefrauen, deren Rechte in Helene Böhlau einen beredten, weil liebe- und verständnisvollen Anwalt finden. Da ist in der „Kristallkugel“ Frau Rauchfuß, die hinwelkende Gattin eines Trunkenboldes, in „Halbtier“ Frau Doktor Frey, die eheliche Magd eines lebenslustigen und jovialen Modeschriftstellers, in „Muttersehnsucht“ Maria, „die junge Riesin“, die endlich den Mut findet, die Verbindung mit ihrem trocknen, fühllosen Pedanten von Ehemann zu zersprengen. Diese letzteren Stoffe waren es namentlich, die Helene Böhlau in den ungerechten Ruf einer Tendenzschriftstellerin brachten. Auch die köstlichen Typen ihrer Gesellschafts-Gänschen sind ihr zuweilen von Solchen, die sich getroffen fühlten, verübelt worden. „Das ehrbußliche Weiblein“ Riekchen Weidgans ist ein Exemplar der harmlos läppischen, Söphchen Schnaase in „Verspielte Leute“ der naiv berechnenden Spielart unsrer jungen Halbtierchen. Aber ist es bei den Gänschen der freundliche Humor unsrer Dichterin, der den Angriffen ihren Stachel nimmt, so liegt bei den mißhandelten Frauen aller Nachdruck auf dem Elend, unter dem sie seufzen, nicht auf dem individuellen Unrecht ihrer Peiniger. Diese selbst erscheinen als Produkte aus dem kaltherzigen Geiste der Zeit, und als Mitkämpferin gegen Brutalitäten sollte Helene Böhlau jedem Manne von Kultur willkommen sein. Vielfach ist jener Geist und die ganze Gesellschaft, die ihn verkörpert, geradezu als feindliche und verderbliche Macht, als das böse Prinzip an sich gekennzeichnet. Die Gesellschaft in ihrer Härte und bornierten Selbstgerechtigkeit stößt den Schuldigen, der im Gefängnis gesühnt hat, zurück, wenn er um Auf-

nahme fleht, dieselbe Gesellschaft treibt im „Recht der Mutter“ die arme Gefallene mit ihrem Kind hinaus in Verlassenheit und Verzweiflung und spielt in den „Schlimmen Flitterwochen“ den Sittenrichter, mechanisch nach überlieferten Einbildungen, weicht aber vor dem kühnen Selbstvertrauen des Einzelnen schließlich ebenso feige zurück, wie sie ihn zuvor um seiner Unsicherheit willen feige verstieß.

Auch an Sterbebetten ist ihr Platz. Die letzten und schwersten Leiden unsres Daseins, die körperliche Auflösung, verfolgt sie hier und dort gebannten Blickes, mitfühlend in eigner Pein. Die arme kleine Maria, des Bäckerlehrlings „Chrischtkind“, geht in wortlosem Entsetzen so dahin, und Olly, die Heldin des „Rangierbahnhofs“, verzehrt sich jammervoll an ihrer eignen Glut. Der Tod ist für Helene Böhlau kein Friedensengel, kein metaphysisches Problem, sondern einfach die fürchterlichste aller irdischen Realitäten. In der Autobiographie, die sie dem Bande ihrer „Ratsmädel- und Altweimarischen Geschichten“ anfügt, erzählt sie selbst, wie das Grausen des Todes zum ersten Mal an sie herantrat. Ein kleiner Holzschnitt war ihr in die Hände geraten, auf dem sie den Tod als Gerippe abgebildet sah, wie er durch ein Krankenzimmer schritt. Niemand bemerkte ihn, nur ein kleiner Wachtelhund bellte ihn an. Das Bild entsetzte sie so, daß sie bewußtlos zusammenbrach. Und von nun ab war das schreckliche Bild in ihrer Seele eingebrannt. Die ganze Welt erschien ihr unheimlich und entsetzlich, und sie konnte nicht begreifen, wie auf solch einer Welt die Menschen noch leben und lachen können.

Und doch wie wundervoll weiß sie mitzuleben und mitzulachen, wenn sie unter junge Liebesleute tritt! Die schönsten und rührendsten Liebesgeschichten hat Helene Böhlau geschrieben. Wollte ein Mann es versuchen, zärtliches Tändeln und Kosen der Natur unschuldiger Kinder so abzulauschen, es würde allzu weich und süßlich klingen. Auf diesem ureigenen Gebiete der Erzählerinnen ist Helene Böhlau den Dichtern überlegen. Ein paar solcher Perlen finden wir in ihrem „Sommerbuch" vereinigt. Da steht die schon erwähnte „Sommerseele", leuchtend von Poesie, und vor allem die kleine Novelle „Jugend", neben ihrer „Kristallkugel" vielleicht das Vollendetste, was Helene Böhlau überhaupt geschaffen hat. Da zieht ein schwärmerischer Studio nach Tiefurt hinaus, um den alten Goethe zu sehen, und findet statt dessen, in der Ilm badend, das entzückendste, zärtlichste Mädel. Die kleine Geschichte ist bar jeder tieferen Idee oder Lebensweisheit, wie sie Helene Böhlau sonst im Übermaße zur Verfügung steht; sie ist nur mit den Sinnen erfaßt, geschaut und erlauscht, aber dennoch ihres geliebten Meisters Goethe nicht unwürdig, denn sie hat eines Erdenwinkels „unmittelbare Gegenwart".

Den milden, sänftigenden und Kraft verleihenden Zauber der Gattenliebe, der Mann und Frau gelinde in einander aufgehen läßt, preist Helene Böhlau im „Halbtier". Zu unwandelbarer ehelicher Treue hat sich Gattenliebe durch alle Wechselfälle des Alltags hindurch gerungen bei den „Alten Leutchen", wo Dankbarkeit den besten Teil des sanften Friedens bildet und Gewähr leistet für dauerhaftes Eheglück.

Das Buch der mütterlichen Opferfreudigkeit ist der

Roman „Das Recht der Mutter“, das die duldende Mater dolorosa auf ihrem Dornenpfad begleitet. Seligkeiten der in ihrem Kind beglückten Mutter, einer Madonna im Rosenbusch, strahlt aus vom „Haus zur Flamm'“, jenem Dithyrambus auf die siegreiche erlösende Liebe in allen Gestalten. In diesem stillen sonnigen Reich schöner, sanfter Menschlichkeit thronen und regieren die Mütter wie Königinnen hoch über dem dumpfen und kalten Getriebe der Welt.

So finden wir als Kern der Weltanschauung, die sich Helene Böhlau — nicht aus Büchern, sondern lebend und leidend — errang, überall die tätige, opferbereite Liebe. Als Wehr und Waffen in dem nie ruhenden Kampfe wider die lieblose Welt dienen ihr der Stolz einer überlegenen Persönlichkeit und das Behaupten geistiger Freiheit. Beides hält die entrechtete Mutter aufrecht gegen die Infamieen des Pharisäertums; so rafft auch das verfemte Ehepaar Köppert der „Schlimmen Flitterwochen“ sich auf: Das Weib war erwacht zu ihrer „Menschenhoheit“, und der Pöbel der guten Gesellschaft kriecht gebändigt zu Kreuze. Freilich schafft ein ander Mal der Freiheitsdrang eines Unbedachten, der wähnte, in Feindesland, unter „Verspielten Leuten“, sich ansiedeln zu können, einen unlösbaren Konflikt. Nur ein freiwilliger Tod verhilft dem eingefangenen Bräutigam des Söphchen Schnaase zur Flucht aus seinem verpfuschten Leben. Beate, die Heldin der „Kristallkugel“, triumphiert zwar nicht, hält sich aber doch tapfer aufrecht. So recht ein Mädel nach dem Herzen ihrer Dichterin, frisch und behende, strotzend von Lebenslust und geschmeidiger Kraft, bleibt sie, auch nachdem sie den Ge-

liebten sich errungen, allein mit ihrem stillen, kühlen Stolz, allein als Mädchen, allein als alte Frau. Wie eine gleichgültige Affäre liegt ihre Ehe schließlich hinter ihr. Nur ihre Seele schwebt hoch und sonnenklar wie eine kristallene Kugel im Raum, „still nachträumend und nichts fragend — weltabgetan“. Die schwere, reife Frucht einer Philosophie, der die Dichterin selbst sich nach den Lebensstürmen eines halben Jahrhunderts beugt! Einzig die Aufgabe bleibt bestehen für jung und alt, sich gegenseitig lieb zu haben, zu trösten, zu helfen und das bißchen arme Leben mit Munterkeit und Freude auszuschmücken, so wie jenes zierliche alte Frauchen Anna Häberlein aus lauter Sehnsucht nach Glück und Schönheit an der Mauer ihres erbärmlich dunklen Hofes ein paar Kräuter und einen Hollerbusch anpflanzt.

Unter Lachen und Weinen leben die geplagten Menschlein der Helene Böhlau dahin, und die Besten, die Imponierendsten von ihnen sind wunderliche Käuze, liebenswert, achtunggebietend und komisch in ihrer eigensinnigen Originalität: die alte Kummerfelden, die in mehreren der Weimarischen Geschichten wiederkehrt, mit primitivem Mutterwitz die verzwicktesten Lagen durchdenkend und überschauend, nichts Fremdes, nichts Gelerntes an ihr, alles ihr schwer errungenes Eigentum! Dann die eigenwilligen, eigenbrödlerischen jungen Mädchen, die oft, zumal in den früheren Werken, die Züge ihrer Dichterin tragen; Dorothea im Roman „Reines Herzens schuldig“ oder Käthe im „Herzenswahn“. Den kaltsinnigen und korrekten Herren der gesellschaftlichen Konvention stehen gewissermaßen als Musterfiguren die männlichen Käuze und Originale gegenüber: Baum-

garten, der abgesetzte und wegen Unehrerbietigkeit verurteilte Staatsanwalt, der nachts in einem fidelen Gefängnis schläft und tagsüber als guter Geist unter Hilfsbedürftigen herumbummelt, der knurrige Kupferstecher Kosch, Beates Geliebter aus der „Kristallkugel", der Maler Köppert im „Rangierbahnhof" und andere mehr.

Ihre dichterische Ausdrucksform hat sich Helene Böhlau ohne nennenswerte fremde Einflüsse selbst geschaffen, richtiger: die Form ist organisch aus ihr erwachsen und mit jedem neuen Werke klarer und reifer geworden. In den früheren Arbeiten spürt man zuweilen noch, daß sie Keller, Raabe, Heyse gelesen hat. Heute besitzt sie ihren eignen fertigen Stil; von einer Frau will das viel sagen, zumal wenn der Stil frei von Manier wie von Routine ist. Zum Naturalismus, dem Helene Böhlau gleichaltrig ist, hat sie sehr wenig Beziehungen gehabt und ihm von Anfang an ablehnend gegenüber gestanden, wie denn ihre ganze Art unliterarisch im guten Sinne ist. Literaten betrachtet sie als ihre intimsten Feinde. Unmittelbar aus ihrem Charakter heraus tritt ihre Darstellung unbefangen, offen und wahrheitsliebend vor den Leser hin. „Die Logik", so mahnt die Böhlau, „fängt da erst an, wo die Wahrhaftigen, die Ehrlichen, die Originale hausen." Und sie gehört als Künstlerin zu jenen Wenigen, „die das Elend und die jammervolle Verlogenheit an jedem auch dem herrlichsten Worte kleben sehen, die mit vornehmem Widerstreben diese abgegriffenen, schmutzigen Münzen gebrauchen, die den Zauber der ersten Anschauung in Worte legen und so das Übersehene, Allzugewöhnte neu

vor Augen stellen.“ Und weil sie die Dinge, die weit über unseren armen Worten liegen, im Kontrast mit dem Knechtsgewand ihrer irdischen Erscheinung erblickt, so überkommt die Dichterin ein goldenes Lachen, der Humor einer liebevoll schmerzlichen Erkenntnis, zu was für seltsamen Sprüngen die Menschlein sich doch treiben lassen durch ihre vermeintliche Wichtigkeit.

Stil und Können.

Unsere Literaturhistoriker pflegen noch immer zu schematisieren, — und wie man sieht, habe ich mich ihrem gelehrten Vorbild nicht entziehen können —, wobei denn die verschiedenartigsten Persönlichkeiten zusammengespannt werden, mit Berührungspunkten, die oft recht äußerlich sind. Da arbeitet, am anfechtbarsten, Adolf Bartels mit nichtssagenden Schlagworten, stellt Ompteda zu den „Dekadenten“, Fulda zu den „konsequenten Naturalisten“, Gustav Falke und Bierbaum zu den „Symbolisten“! Professor Rich. M. Meyer ersetzte in seiner sonst ausgezeichneten „Literatur des neunzehnten Jahrhunderts“ seine bisher rein chronologische Darstellung durch eine Einteilung nach Richtungen, in der ich mich zwischen Wassermann und Helene Böhlau als Vertreter eines rätselhaften „Symbolischen Realismus“ behandelt finde; am überzeugendsten ordnet unser großer Historiker Lamprecht die Dichter seinen psychologischen Grundideen unter. Wenn die historische Wissenschaft denn durchaus darauf verzichten muß, in schilderndem Nebeneinander und erzählendem Nacheinander jede menschliche Erscheinung als individuelles, scharf umrissenes Bild zu geben, so ist eine Zusammenstellung nach seelischen Verwandtschaften allerdings noch am gerechtesten.

Wer sich beobachtend im literarischen Leben unserer Zeit bewegt, dem kann die auffallende Tatsache nicht entgehen, daß seit etwa einem Jahrzehnt der bewußte Zusammenschluß deutscher Dichter zu gemeinsamen künstlerischen Zielen, gemeinsamen Idealen fast gänzlich auf-

gehört hat: eine gesunde Reaktion gegen die Richtungs-simpelei der neunziger Jahre, wo kleine Talente sich darin gefielen, zunächst großartige Programme — „is-men" — zu proklamieren und diesen darnach ihre Dichtungen anzubequemen versuchten. Wir haben gegenwärtig keine „Dichterschulen", keinerlei Cliquen von Bedeutung, nichts, was an Zielbewußtsein, aber auch an doktrinärer Einseitigkeit den „Sturm und Drang"-Poeten, den Romantikern oder dem „Jungen Deutschland" zu vergleichen wäre. Die letzten Ausläufer der naturalistischen Strömung sind längst verflacht und dem Interesse einer ernsten Kritik entschwunden; aus der kleinen Schar der Ästheten um Stefan George haben die selbständigen Talente, außer Hofmannsthal etwa noch Vollmöller und Ernst Hardt, sich rasch genug abgesondert; die „Heimatkunst" aber, die mit einem Male so wichtig genommen werden möchte — was ist sie anders als die von jeher vorhandene, volkstümliche Lokaldichtung, eine bescheidene Sekundärbahn neben den großen Linien der National- und Weltliteratur!

Jeder Autor, der etwas auf sich hält, geht heutzutage seinen eigenen Weg, einem künstlerischen, einem Lebensideale nach, das er vielleicht mit Dem oder Jenem gemeinsam hat, jedenfalls aber ohne Verbrüderung von sich allein aus und für sich allein in der ihm allein entsprechenden Form zu verwirklichen sucht. Den persönlichen Stil in Kunst und Leben auszubilden, ist Ehrgeiz der Dichter aus der jüngsten Generation, und viele der bejahrten Gefährten folgen ihnen zu ihrer Genugtuung darin nach. So bemühte sich Wildenbruch mit jedem neuen Drama das Schiller-Epigonentum, dem er doch

seinen Ruf verdankte, zu überwinden; Sudermann und Fulda kämpfen gegen den Feuilletonismus ihrer erfolgreichsten Jahre an; Holz und Schlaf wuchsen über ihre naturalistischen Erstlinge weit hinaus; selbst Gerhart Hauptmannn durchpflügt neuerdings die verschiedensten Stile, freilich ohne unter ihnen bisher seinen eigenen gefunden zu haben. Sie alle sind sich gar wohl bewußt, daß es in dieser Epoche Alexandrinischer Vielwisserei und uferloser Skepsis, wo das Gold uralter Ideen, billig wie Brombeeren, unermüdlich umgeschmolzen wird, nur darauf ankommt, statt mit abgegriffenen Münzen immer wieder selbstbewußt zu klimpern, für die goldhungrigen Seelen neues, glänzendes Metall zu graben. Die Dichter sollen in der großen Ökonomie der Ideen und Gefühle nicht mehr bloß den Makler spielen, sondern den Produzenten. Wir sind bescheiden geworden, wir Spätgeborenen, wir Überbildeten; wir wissen, daß wir von einem Dichter unserer Zeit nicht viel Neues erwarten dürfen. Das wenige aber, das einzige, das uns als völlig neu überrascht, das ist er selbst. Ist etwas daran an seinem Selbst, gibt er es reichlich und in Fülle aus, so beschenkt er uns mit einem Stück Menschheit, das wir noch nicht kennen; wir bereichern unsere Erfahrungs- und Gefühlswelt aus der seinigen, wir genießen den Reiz einer originellen Persönlichkeit. Das mag nur ein kleiner, ideeller Fortschritt sein, Fortschritt, weil Bereicherung, ist es auf jeden Fall; er genügt, die Existenz des Dichters zu rechtfertigen. Unentschuldbar bleibt nur das ewig Gestrige des Konventionellen, das Klischee.

Nun aber soll der rechtfertigende Fortschritt auch auf die Mittel sich erstrecken, kraft deren der Dichter seinen

Stil offenbart. Er muß sich so offenbaren können, daß er auf seine Zeitgenossen wirkt. Es reicht nicht mehr aus, daß er vor seinen verwöhnten Zuhörern darauflos singt, wie die Lerche, die „ihrem Schöpfer zujubelt“ oder daß er plaudert, wie ihm der Schnabel gewachsen ist; ja selbst, wenn er so kunstreich erzählen wollte, wie die Besten vor hundert Jahren, wie Kleist oder Hoffmann, der vielverschlungene Inhalt von heute und der geradlinige Ausdruck von ehedem würden in grellem Widerspruch stehen. Jedes Zeitalter, ja fast jedes Jahrzehnt fordert seine eigene Ausdrucksweise, nicht bloß rein sprachlich, sondern darstellerisch im weitesten Sinne. Zu keiner Zeit aber dürfte das muntere Darauflosschreiben naiven Poeten so verhängnisvoll werden, wie zu der unsrigen, die mit aufs höchste gesteigerten Ansprüchen, durchgebildet und welterfahren, verwöhnt im Geschmack, dreifachen Panzer ums Gemüt, außerordentlich schwer sich packen und gewinnen läßt. Wer auf die spröden Zuhörer des zwanzigsten Jahrhunderts wirken will, der darf sich nicht auf seinen guten Willen und seine poetisch gestimmte Seele verlassen. Die bescheidenen Anhänger der Heimatkunst mögen sich wohl damit begnügen, die Bürger weiterer Gebiete jedoch verlangen nach Dichtern mit vollkommener Beherrschung aller künstlerischen Mittel. Und dies Verlangen ist berechtigt, aus dem Geiste unsrer strengen, wählerischen Zeit geboren. Diese Zeit, überquellend von den widerspruchsvollsten Aufgaben und Tendenzen, hat andere Berufe nötiger, als den des Dichters; nur wenige Stunden erübrigt sie für seine Muse. Da will sie nichts vorgepredigt, noch weniger vorgestammelt haben. Da ist sie zwar bereit, sich mit wenigem zu

begnügen, das Wenige aber soll Eigenwuchs sein, dargebracht in einer Zubereitung, die sich genießen läßt. Also ein Form-Prinzip, wenn man so will — keine formalistische, geschweige denn artistische Doktrin. Junger, reiner Wein in neuen Schläuchen! Die junge Generation kommt dieser Forderung mit Freuden nach.

Der Irrtum, daß einer freien Kunst Gesetze nicht vorgeschrieben werden dürften, stellt sich meist nach Perioden bürgerlich-akademischer Verknöcherung ein, ist aber stets nur von kurzer Dauer. Einen Gesetzgeber braucht die Dichtung, gleich allen anderen Künsten; nur sind zu diesem Kommando weder Staat noch Gesellschaft, weder Priester noch Professoren berufen, sondern die Dichter selbst. Gern werden sie die Klassiker und die Genies als Führer anerkennen, vor allem aber werden sie an sich selber arbeiten, auf daß Einheit, Selbständigkeit und Harmonie ihrem Charakter, demzufolge auch ihren Werken, absoluten Wert verleihen. Jeder Einzelne wird sich dann ausreifen zu einer Welt für sich, vielleicht einer Welt voll innerer Kontraste, die aber im System der nationalen Dichtung sich dennoch stolz um ihre eigene Achse dreht. Die Werke solcher Persönlichkeiten sind schon von vornherein an ihrer Sprache zu erkennen. Ihr von jeder anderen deutlich unterschiedener Gefühls- und Ideenkreis, der Gesichtswinkel, aus dem sie das Leben betrachten, beurteilen, darstellen, findet den ihm eigentümlichen Ausdruck in einer originalen Schreibart, daher denn das Wort entstand: „Le style c'est l'homme". — Ich zitiere einige von ihnen aufs Geratewohl:

„. . . Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:

Daß alles gleitet und vorüberrinnt
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd."
(Hofmannsthal.)

„. . . Wie hab' ich mich nach einer Hand gesehnt,
Die mächtig ganz in meine würde passen!
Wie hab' ich mir die Finger wund gedehnt!
Die ganze Hand, die konnte niemand fassen!
Da ballt' ich sie zur Faust." (Dehmel.)

„— Da sitze ich nun mit meinem Kopf im Arm — — Der Mond verhüllt sein Gesicht, entschleiert sich wieder und sieht um kein Haar gescheiter aus. — — So kehre ich denn zu meinem Plätzchen zurück, richte mein Kreuz auf, das mir der Tollkopf so rücksichtslos niedergestampft, und wenn alles in Ordnung, leg ich mich nieder auf den Rücken, wärme mich an der Verwesung und lächle. . . ."
(Wedekind.)

„. . . Am äußersten Hinterteile aber saß ein gelbes Hündchen, das ihm den Rücken zuwandte und über sein spitzes Schnäuzchen hinweg mit unsäglich ernster und gesammelter Miene auf den Weg zurückblickte, den es gekommen war. Es war ein unvergleichliches Hündchen, Goldes wert, tief erheiternd; aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen. —"
(Thomas Mann.)

Vier verschiedene Ausdrucksformen, aus denen jeder Kenner mit Leichtigkeit den Dichter erraten hätte; jede von der anderen abgrundtief getrennt und doch alle gleicherweise aus dem eigensten Gefühlsinhalt unserer Zeit sprachschöpferisch erwachsen.

Dem gegenüber präsentiert sich als stillos der unausrottbare Wust jener Literaten, die von unermüdlichen Wiederholungen leben, da sie aus sich selbst bei aller Anstrengung nichts zu erzeugen vermögen. Sie „dichten aus dem Volksempfinden" heraus; ein persönliches steht ihnen nicht zu Gebote. So pflanzen die Banalitäten, die Gemeinplätze sich fort; die Dutzend-Lyriker, die Unter-

haltungsschriftsteller, die Theater-Routiniers breiten sich aus. Sie schreiben zum hundertsten und aberhundertsten Male nieder, was als platte Wahrheit, als allgemein beliebt, als populär seines Erfolges sicher ist. Ein Beispiel findet sich in jenem angeblichen „Denkspruch des Kaisers“, der in Wahrheit aus einem Ganghoferschen Roman zusammengestellt und in mehreren Tageszeitungen bekannt gemacht wurde:

„Stark sein im Schmerz, nicht wünschen, was unerreichbar oder wertlos, zufrieden mit dem Tag wie er kommt, in allem das Gute suchen und Freude an der Natur und den Menschen haben. . . Die Welt ist so groß und wir Menschen so klein (!), da kann sich doch nicht alles um uns allein drehen. . . Wie alles ist, so muß es sein in der Welt, und wie es auch sein mag, immer ist es gut im Sinne des Schöpfers.“

Das sind gewiß recht brave und beherzigenswerte Lehren, nur wandern sie als Binsen-Weisheiten in dieser oder jener — übrigens stets höchst schauderhaften — Form bereits abgegriffen durch alle Schullesebücher und Kalender. Geschmackvoller, daher erträglicher, geben sich jene Nachahmer, die den Spuren neu auftauchender Pfadfinder folgen, so die bereits erwähnten Artisten aus dem Kreise Stefan Georges, dann die Anhänger der reimlosen „Arno Holz-Schule“ oder jene vielgelesenen süddeutschen Erzähler, die in allerhand Jünglingsromanen Gottfried Keller zu gleichen suchen. Sie schwören auf die Art eines einzelnen Meisters, dessen Kunst sie in manchen Stücken sogar übertreffen. Ihre Gegenfüßler sind die Autoren einer gekünstelten Originalität, mit denen der echten oft leicht zu verwechseln. Da ein natürlicher Stil in ihnen nicht wuchs, so suchen sie ihn als Manieristen mit mehr oder weniger

Geschick auf ihre Mittelmäßigkeit zu okulieren. Gehen sie darin zu hastig und verwegen vor, so enthüllt sich solch unredlicher Stil als „Manier“ vor aller Augen. Freilich gibt es auch von Natur höchst sonderbare Käuze, denen man mit dem Vorwurf der Künstelei bitter Unrecht tun würde. Ich will hier nicht entscheiden, was an Dichtern wie dem Lyriker Alfred Mombert oder dem Erzähler Paul Scheerbart Absichtlichkeit und was Natur ist, einen reinen, überzeugenden Stil konnte ich in ihren Arbeiten bisher noch nicht erkennen.

Eine freigesinnte Gerechtigkeit dem Dichtungsinhalt gegenüber hat Raum gewonnen. Alles verstehen, heißt nicht mehr alles verzeihen, sondern alles würdigen. Nur bedeutend muß der Inhalt sein, nach welcher Richtung er es ist, bleibt der Natur, dem Charakter des Autors überlassen. Politische oder religiöse, sittliche oder soziale Anschauungen mögen auf dem Boden der Wissenschaft sich bekämpfen, in der Kunst reicht der Fürst dem Proletarier, der Asket dem Wüstling brüderlich die Hand, wenn nur der eine im andern den Künstler erkennt. Es ist möglich geworden, Jakob Wassermann, den verdüsterten Juden, und Ouckama Knoop, den nachdenklich lächelnden Patrizier, den konservativen Richard Schaukal und den Anarchisten Ludwig Scharf, den Zyniker Wedekind und den Ästheten Hofmannsthal mit gleicher künstlerischer Andacht zu genießen. Nur einen gemeinsamen Feind verabscheuen sie alle, den Dilettantismus. So wie des persönlichen Stiles schlimmster Widerpart die Gewöhnlichkeit ist, so leiden die starken Könner am bittersten von den Dilettanten, von den Pfuschern, den Bönhasen, wie sie im Mittelalter

von den Zünften verächtlich genannt wurden. Aufdringlicher denn je, überschwemmen sie heute die Literatur, drängen sich unserem gutmütigen Volke auf, verwirren sein Urteil, verderben ihm den Geschmack. Mit den rasch zusammengeflickten Lumpen einer äußeren Mache verhüllen sie ihre dichterische Blöße und stellen sich in den Dienst der geistigen Armut, indem sie, wie Nataly von Eschstruth, das Genre des Läppischen pflegen, oder, wie die Festspieldichter des Berliner Hoftheaters, das Byzantinische. Das Dichten gilt in deutschen Landen ja für so außerordentlich leicht. Wer sich in seinem bürgerlichen Beruf nicht befriedigt, oder gar irgendwie zu Höherem auserwählt fühlt, der fängt mit Vorliebe an zu dichten. Verschmähte Jungfrauen, verabschiedete Leutnants, unbeschäftigte Rechtsanwälte sehnen sich danach, gedruckt zu werden; das Publikum nimmt sie für voll und schmeichelt gern der naiven Eitelkeit. Gegen diese Sturmflut armseliger Skribenten gibt es nun kein anderes Bollwerk, als das Ranggefühl der Wenigen vom Bau, das zu seiner Rechtfertigung die produktive Kraft des Könnens, sowie auch den Kunstverstand zu äußerster Leistungsfähigkeit anspannt. Mit leidenschaftlicher Energie erweitern die Könner die Kluft zwischen sich und den Pfuschern ins Ungeheuerliche, daß endlich selbst das stumpfeste Urteil den Unterschied begreifen muß. Und in der Tat hat sich das Niveau der deutschen Leser und Theaterbesucher im letzten Jahrzehnt gehoben. Zu den meist gelesenen Erzählern gehören zwar noch immer Ganghofer und Stilgebauer, daneben aber auch wunderbarer, höchst erfreulicherweise Dichter wie Thomas Mann und Wassermann. Jene alten Requisiten einer

schlechten Schriftstellerei, als da sind das lehrhafte Predigen in der Handlung, die Rhetorik und die moralische Phrase, Sentimentalität, deutsches Kraftmeiertum und schalkhafte Späßchen, sie verschwinden allmählich und machen, wenigstens in den besseren Familienblättern und den größeren Stadttheatern, einem farblosen, bürgerlichen Realismus Platz, den man als eine erste Stufe zu höheren Ansprüchen betrachten kann.

Schon früher einmal durfte ich an anderer Stelle auf das Wiedererwachen des ästhetischen Gewissens bei der jüngsten Generation hinweisen. Ihr ist das Gestalten-können im Gegensatz zur abstrakten Rede, die Pflicht zur Anschaulichkeit Hauptsache geworden. Das bedeutet nun nicht etwa eine bloß technische Forderung. Technik, das ehrliche äußere Handwerk, ist auch für die Dichtung selbstverständliche Grundlage, bleibt der Dichtung „goldener Boden“ und muß, außer etwa von den Genies, denen alles im Blute liegt, geduldig gelernt und fleißig geübt werden. Weit mehr und schon ein Teil des dichterischen Schaffens selbst ist die Gestaltung. Die Gesamtheit aller Züge des vom Dichter zunächst innerlich Geschauten, die Verwirklichung der Inspiration gibt in ihrer höheren oder geringeren Vollendung den Maßstab des dichterischen Könnens. Mit einem möglichst vertieften und konzentrierten Empfinden hebt es an, wendet sich an das Auge, verdichtet sich zu einem klaren Sehen, sucht sich endlich im Wortschatz den entsprechenden Ausdruck, feilt an diesem, so lange er sich mit dem Empfinden nicht völlig deckt, dreht und wendet ihn, beschneidet oder umrankt ihn, bis er die Gestalt einer ehernen Notwendigkeit erreicht hat. Inzwischen darf er seine beste Kraft,

die Suggestionskraft, nicht verloren haben. Er muß stark und nachhaltig, aber zugleich auch zart, in tausend feinen Verästelungen auf verwandte Gemüter wirken können. Das ist die Kraft, die jeder Dichtung innewohnen soll. Nicht im Stoff oder in den Figuren muß sie liegen, wie manch vollblütiger Hüne fordert, sondern lediglich in der Darstellung. Hauptmanns Drama vom kranken „Hannele" ist eine weit kraftvollere Dichtung, als Wildenbruchs spektakelnder Heinrich IV., und die perverse „Salome" des degenerierten Oskar Wilde ist wohl unbestritten reicher an dichterischer Energie, als des gesunden Erich Schlaikjer rotbäckige Köchin „Pastors Rieke". —

Vieles ließe sich noch sagen über den Wert, den die strenge Ausbildung eines persönlichen Stiles und die bewußte Steigerung der künstlerischen Mittel für die gesamte Literatur, für die wissenschaftliche Darstellungsmethode, für die Fortbildung der deutschen Sprache und Beredsamkeit haben dürfte. Auch die nationale Kultur kann dabei nicht leer ausgehen. Die Ehrfurcht vor der selbständigen dichterischen Persönlichkeit wird stolze Charaktere für das Leben bilden. Doch kein Programm sollte gegeben, nur über einige allgemeine Grundsätze berichtet werden, die größtenteils von jeher galten, gerade jetzt aber von neuem betont zu werden verdienen. Eine anspruchsvolle Jugend findet in ihnen ihr vornehmstes Ideal. Und manch jungem Talent, das in der herrschenden Anarchie unserer Ideenwelt unsicher um sich tastet, können sie vielleicht als Richtschnur dienen, als ein Halt zu stetigem Vorwärtsschreiten.

Graf Eduard Keyserling.

Von Natur und Erziehung ein echter Abkömmling des selbstherrlich kurländischen Adels, hat sich Graf Eduard Keyserling in späteren Jahren aus eigener Machtvollkommenheit zum guten Europäer gewandelt, endlich auch unter mancherlei literarischen Einflüssen — Dickens und Balzac, Ibsen und die deutschen Naturalisten, namentlich aber Fontane, sind nicht zu verkennen — zu einer dichterischen Persönlichkeit von erlesener Eigenart und Reife entwickelt.

Der scharfe Gegensatz der Kaste, der er entstammt, in der er aufwuchs, der Gegensatz ihrer fest gefügten Traditionen, ihres begrenzten Urteils, ihrer Überfeinerung und stolzen Zurückgezogenheit zu dem frischfreien, wenn auch vulgären Leben draußen im Volke, zu dessen naiver Fröhlichkeit und unbedenklichem Genießen, dieser Kontrast liefert Keyserlings Dichtungen den ständig wiederkehrenden Konflikt. So bewegen sie sich — abgesehen von den beiden ersten Romanen, die analoge Gegensätze im Bürgertum behandeln — variierend meist nur auf zwei Stoffgebieten, dem des Landadels und dem der Bauern, geographisch in der Hauptsache auf das östliche Preußen beschränkt.

Keyserling, in theoretischer und praktischer Philosophie durchgebildet, ist zu sehr Weltmann und Skeptiker, um in seinen Werken neue, große Ideen zu verkünden, irgendwelche Tendenzen predigen, irgend welche Tiefen ausschöpfen zu wollen. Er beschränkt sich darauf, die zwei Sorten von Menschen, die ihm am nächsten traten, in ihren typischen Erscheinungen, ihren typischen Schick-

salen von allen Seiten zu beleuchten, möglichst echt, schlicht und doch aufs Feinste nuanciert wiederzugeben. Die robusten Junker, die als Reiter-Offiziere bei allerhand Weibern sich herumgetrieben haben, dann aber als Gutsherren ihren Ehefrauen nur mit ritterlichem Respekt begegnen, diese jungen, überzarten Damen, die immer nur Tennis spielen, tanzen und mit zuchtvoll beherrschten Sinnen halb unbewußt nach dem Manne schmachten, ihre bejahrten Mütter, Tanten und Gesellschafterinnen, umsichtige Hüterinnen der bewährten frommen Sitte, nachsichtig gegen die Herren der Familie, unerbittlich streng gegen die Dienerschaft, diese Kammerdiener, Zofen, Lakaien endlich, die noch die Schlacken der Bettelhaftigkeit mit sich herumschleppen, dabei stolz herabblicken auf alles, was nicht zum Herrn Baron gehört, dem sie zuweilen wohl auch als Leporello dienen — sie alle sind unter einander immer wieder von demselben Schlage, ihnen vor allem gehört des Dichters liebevolle Beobachtung. Seit Jahrhunderten auf derselben Scholle nach ewig gleichen Grundsätzen gezüchtet, haben sie etwas Naturnotwendiges, Normales, Selbstverständliches an sich, wie die Bauern und Bäuerinnen drunten im Dorfe, deren Tagewerk zwischen Aussaat und Ernte, zwischen Zeugen und Gebären einförmig sich abrollt. Allabendlich, und besonders um die Zeit ihrer Feste, laufen die Jungen mit den Marjellen, necken und raufen sich miteinander, singen ihre Volkslieder, und wenn sie unter einem Schicksal leiden, so ist es seltner das der Armut und der Mißhandlung als betrogene Liebe.

Ja, noch enger zieht der Dichter die Kreise seines Schaffens. Die spärlichen Gegensätze, die diese enge Welt

ihm liefert, spitzt er alle zu auf den erotischen Konflikt, derart, daß dieser mit dem Konflikt der beiden Kasten sich verknüpft. Auf die eine Seite stellt Keyserling die ungebrochene Natur, Lebenskraft und Lebenssehnsucht, auf die andere das Ethos in Gestalt von Sitte, Reinheit, Religion, dazwischen die liebenden Paare. Im „Frühlingsopfer", der littauischen Bauerntragödie, bringt die um alle Freuden betrogene Orti ihr Leben der Mutter Gottes dar; „Der dumme Hans" fällt, gleichfalls ein Sühneopfer, nachdem er die Tochter seines adligen Herrn gewonnen; „Peter Hawel" muß auf die Frau verzichten, deren Schlachzizen-Rasse sich mit seinem Bauernblute nicht verträgt; „Beate und Mareile" kämpfen als Liebhaberinnen aus zwei Welten um ihren Günther von Tarniff; „Benignens Erlebnis" besteht darin, daß in die korrekte Häuslichkeit des alten Barons sich ein sterbender Revolutionär verirrt. — Über seinen ringenden und leidenden Gestalten aber thront der Dichter in streng gerechter, doch mitfühlender Zurückhaltung. Nirgends erliegt er der Versuchung, Partei zu ergreifen, zu übertreiben, direkt oder indirekt zu schulmeistern. Seine Art, zu erzählen oder den dramatischen Dialog zu führen, ist von der bewunderungswürdigen Objektivität des in sich vollendeten Künstlers. Für alle menschlichen Schwächen hat er das gleiche verstehende Lächeln, als einzigen, kaum merkbaren Ausdruck einer großen, verhaltenen Güte. Doch er müßte einer jener Artisten sein, mit denen er am wenigsten zu schaffen hat, wenn sich seine Sympathie nicht unwillkürlich der einen Seite zuneigen würde, nämlich der Partei der Naturkraft, des Eros selbst. Die glutvollen „Mareiles" und die kühlen „Beates" stellt er

gleichwertig nebeneinander, ja die letzteren behalten sogar in der Praxis recht; sein unverantwortliches Herz freilich gehört den ersteren, ebenso wie ihm der rassige Felix in der Novelle „Harmonie“ lieber ist als der kultivierte Thilo, der Barrikaden-Kämpfer Aloys lieber als der alte Baron Aschberg. Mir persönlich scheint in dem Kultus des Eros eine Überschätzung physischer Funktionen gegenüber den weit bedeutsameren sozialethischen zu liegen, eine Einseitigkeit in der Beurteilung seelischer Erscheinungen, wie sie seit Beginn des Naturalismus bei den romanischen Nationen, dann aber auch bei uns konventionell geworden ist. Nicht als ob Keyserling für das erotische „Ausleben“ offen einträte — dazu ist er viel zu erfahren und geschmackvoll —, aber daß ihm erotische Kraft, erotische Leidenschaft, Kraft, Leben und Leidenschaft schlechthin bedeuten, das bleibt sachlich anfechtbar, mit so glänzenden Mitteln er es auch künstlerisch vorzuführen weiß. Insbesondere empfinde ich als irrtümlich Keyserlings Ansicht, daß das Leben jener jungen Frauen und Mädchen vom Landadel überhaupt kein echtes Leben sei. Sicher führt das einsamste Schloßfräulein oft ein reicheres Leben als der heißblütigste Lebemann; denn auf die Intensität, nicht die Extensität der Erlebnisse, auf eine entwickelte Gefühlswelt, nicht auf vorwiegend erotisches Genießen kommt es dabei an.

Doch genug von dem Stofflichen und Ideenhaltigen, das beides in Keyserlings Dichtungen weit zurücksteht hinter dem Werte seiner Darstellung.

Was Henri Albert, in Frankreich der vorzüglichste Kenner deutscher Literatur, über „Beate und Mareile“ schrieb, gibt treffend den Eindruck wieder, den

man von allen Büchern Keyserlings empfängt: „Est-ce bien là un livre allemand? Il ne contient pas une seule niaiserie. C'est le livre d'un honnête homme, au sens traditionnel de ce mot. Quelle mesure dans l'agencement de ce récit! Quelle sévère retenue! Comme on devine une connaissance profonde des moeurs de grande allure! C'est froid et chaud tout à la fois. Avec un seul mot les situations prennent du relief." — Das prickelnde „chaud-froid" der Erzählung ist es, was Keyserling als seinen eigenen Stil zu hoher Vollendung ausgebildet hat. Die hitzigsten Leidenschaften, die schwülsten Krisen als ein scheinbar Unbeteiligter zu schildern, doch so, daß aus dem Kontrast zwischen Objekt und Subjekt der Erzählung dem Leser das Packende des Vorgangs um so ungestörter, eindringlicher sich mitteilt, darin offenbart Graf Keyserling seine besondere Kunst. Darin verleugnet er am wenigsten den Aristokraten, der von Kindheit an „Haltung" gelernt, in der Selbstzucht sich geübt hat, auch unter dem Druck furchtbarster Erregung Ausdruck und Formen zu beherrschen. Plebejisch ist es — wenn auch im Leben wie in der Kunst meist wirkungsvoller —, sich gehen zu lassen, laut zu jammern oder zu toben, mit der Masse agitierend sich gemein zu machen. Der wahrhaft vornehme Autor verschmäht das schon deshalb, weil es ihm wider den Geschmack geht. In „Benignens Erlebnis" spricht der Raisonneur Baron Hochsattel, des Dichters nächster Verwandter, sich darüber aus: „Wir verstehen nicht mehr zu unterstreichen. Unterstreichen ist geschmacklos, und die da draußen leben vom Unterstreichen." Die Resignation eines Adels, der einer nicht unedlen Entkräftung inne wird!

Selbst wo Keyserling als Dramatiker auftritt, wird er niemals spektakeln, sondern lieber die spröderen Reize der Stimmungs- und Kleinmalerei, geistvolle und pointierte Dialoge, novellistische Spannungen aufsuchen. Das „Frühlingsopfer", Keyserlings schönstes Drama — auf keiner größeren deutschen Bühne sollte es fehlen! — lebt allein von dem lyrischen Hauch über der Gestalt der Orti, der, von dieser holdesten Märtyrerin ausgehend, ihre ärmliche Bauernstube, den Wald und die wundertätige Kapelle, ja ihre ganze litauische Heimat traumhaft verklärt. Mit dem „Dummen Hans" und „Peter Hawel" war Keyserling weniger glücklich. Hier versuchte er, dem Theater Konzessionen zu machen, die seiner innersten Natur widersprechen; er räumte dem Zufall entscheidende Bedeutung ein und schwächte damit das Zutrauen der Hörer in die Bedeutung der sonst souveränen Keyserlingschen Charaktere. Mit „Benignens Erlebnis" betrat er den Weg des reinen Dialog-Dramas, für die meisten deutschen Dramatiker ein Dornenpfad. Keyserling indes könnte wohl berufen sein, diese Gattung auf unseren Bühnen verdientermaßen einzubürgern. Er bringt dazu das überlegene Urteil mit, einen Reichtum an Menschenkenntnis und allgemeiner Erfahrung, nie versiegenden Witz und eine scharf geschliffene Sprache. Der alte Aschberg mit seinem Diener und namentlich der Baron Hochsattel, der in seiner milden Skepsis und seinem versöhnlichen Spott, wie schon erwähnt, dem Dichter selber gleicht, sind ausgezeichnet gesehene Bühnenfiguren, wohl imstande, einen äußeren Gang der Handlung vollgültig zu ersetzen.

Mehr noch in seinem Element als Beobachter der

kleinen Menschlichkeiten wie als Stimmungskünstler von freierer Bewegung finden wir Keyserling in seinen Erzählungen. Hier gelingt ihm alles bis in die geheimsten künstlerischen Absichten; hier tritt er wunderbar leicht und mit vollendeter Sicherheit auf. Vielerlei und Gigantisches nimmt er sich ja nicht vor. Für die Postulanten der „Höhenkunst" ist er wahrhaftig nicht der rechte Mann. Einfache, alltägliche Schicksale will er geben für Leser, die, wie er in der Vorrede zu dem Kleinstadt-Roman „Rosa Herz" sagt, „nicht zufrieden e i n Leben zu leben", aufgehen wollen in den Erlebnissen andrer Menschen. Mag das Schicksal der armen Rosa, die von einem Ladenjüngling verführt wird, ein Kind bekommt und dieses Kind verliert, an sich noch so gewöhnlich sein, dem Dichter gelingt es, worauf er allein Wert legt, seinen Leser über einem fremden Leben das eigene auf Stunden vergessen zu machen, das heilige „tat twam asi" zu verwirklichen — eine ganz andre Kunst, ein menschlich und dichterisch viel kostbareres Geschenk, als wenn zum Beispiel Heinrich Mann in seinen „Göttinnen" die pompösesten und absonderlichsten Abenteuer großartig deklamiert, ohne damit auch nur den Schein von innerer Wahrheit oder die geringste menschliche Teilnahme zu wecken. Mag man nun „Rosa Herz" und den nächsten Roman „Die dritte Stiege" noch zu den Produkten einer schroff naturalistischen Doktrin rechnen, die Erzählungen, mit denen Keyserling zwanzig Jahre später seinen Ruf als einer unsrer vornehmsten Novellisten sich schuf, sind die Perlen seiner höchst persönlichen Kunst.

In „Beate und Mareile" schilderte der Dichter zum ersten Male die Kreise des ostpreußischen Landadels, ein

Gebiet, auf dem sich bekanntlich zahlreiche Unterhaltungsschriftsteller tummeln, aber nur sehr wenige Dichter zu Hause sind. Wie Keyserling uns die Luft des Rittergutes Kaltin zu atmen gibt, ohne weitschweifige Schilderungen, gleichsam pointillistisch, indem er nach Art der jungen französischen Maler die Töne ungemischt neben einander setzt, damit sie des Beschauers Auge aus gemessener Entfernung zu einem um so stärkeren Gesamteindruck verbinde, das verrät einen gewiegten Techniker, gesättigt mit feinstem dichterischem Empfinden. Die Hühnerjagd mit nachfolgendem Diner und Tanz, das kühle Familiengeplauder im Gartensaal, die brünstigen Liebesstunden im Pavillon, der so trocken vom Zaun gebrochene und so prachtvoll sachlich verlaufende Ehrenhandel, das alles sind Szenen, die dem oberflächlichen Leser nach nichts aussehen und in denen doch jedes Wort so sicher und naturgemäß am rechten Platze steht, daß eine vollkommenere Illusion der Wirklichkeit kaum denkbar erscheint. „Schwüle Tage", ein Sammelband, enthält die Titelnovelle, ferner „Harmonie" und ein ironisches Capriccio aus dem lettischen Bauernleben: „Soldaten-Kersta". „Harmonie" behandelt ein psychologisches Thema, das viel Ähnlichkeit mit den „Wahlverwandtschaften" hat. Doch liegt der Hauptreiz auch hier in der Darstellung eines adeligen Lebensstils und des gesunden, vollblütigen Widerparts, personifiziert in der Gestalt der jungen Mila. Und immer begleitet die Melodie des Naturwebens in der Landschaft aus leise nachklingenden Saiten die Instinkte der Menschen, die unlösbar mit dem Boden verwachsen sind. Die Novelle „Schwüle Tage", in der Ich-Form geschrieben, erzählt von den ersten Lie-

besleiden eines achtzehnjährigen „Grafchens" auf dem väterlichen Gut; manch eigene Erlebnisse des Verfassers scheinen darin verwertet. Das ganze straff aufgeführte Gebäude dieser Dichtung bebt wie von erbitterten Kämpfen in seiner Tiefe, von mühsam gebändigten Leidenschaften, von beherrschtem Grimm und zurückgedrängten Tränen. Wenige, zum Teil noch rätselhafte Worte lassen übermenschliche Leiden nur von ferne ahnen. Takt und Haltung auch hier, in Stoff und Mitteln! Leichte, glatte, edle Formen als Schutzwehr gegen die schadenfrohe Fratze des Pöbels. In diesem innerlichsten Werke Keyserlings ist nun die Subtilität in der Zeichnung der Charaktere, die Zartheit der Gefühls- und Landschaftsstimmungen an eine Grenze gelangt, die der literarischen Analyse widerstrebt. Die Kunstmittel sind im einzelnen unsichtbar geworden, aufgesogen von den Kräften der dichterischen Vision. — In den Romanen, besonders in seinem vorletzten Werke, in „Dumala", ist er objektiv bis zur scheinbaren Gleichgültigkeit, und es bedarf schon einer vertrauten Kenntnis all seiner Bücher, um aus den Farbenwerten, die er den einzelnen Partien verleiht, den Charakter des Autors zu erkennen. Nur in Nuancen verrät er sich zuweilen, etwa in dem silbernen Schimmer, der seine Lieblinge unter den unbedenklichen Frauennaturen umgibt, oder in der gutmütigen Ironie, mit der er das Rosarot und Himmelblau fruchtloser Schwärmereien untermalt. Sein Stoffgebiet könnte nicht enger umgrenzt sein. Als Kenner und Schilderer deutschen Adels der einzige Dichter von Bedeutung, beschränkt er sich neuerdings ganz auf seine baltisch-ostpreußischen Kreise, und innerhalb dieser ist es in „Dumala" abermals der

Ehebruch, der ihm die nun einmal erforderliche Fabel liefern muß. So gleicht Keyserling jenem virtuosen Geiger, der eine Saite nach der anderen von seinem Instrumente nimmt, bis auf der einzig übriggebliebenen sein Können sich am überraschendsten entfaltet. Wie zwischen den unsichtbaren und doch so empfindlich fühlbaren Schranken, die von der Rasse, Tradition und Bildung zwischen Menschen innerlich gleichen Ranges aufgerichtet werden, sich jeder nur um seine eigene Achse dreht — „höchstens grüßt einer den anderen aus seiner Einsamkeit heraus" — dies Motiv wird in „Dumala" mit einer Psychologie von unübertrefflicher Schärfe und Feinheit variiert. Der Pfarrer des Rittergutes Dumala, der, bei allem Draufgängertum doch unter seine sozialen und ethischen Imperative willig sich beugend, kraft seines Amtes den Raub der angebeteten Dame durch einen ihrer Standesgenossen dulden und mitansehen muß, ist den großen humoristischen Gestalten eines Theodor Fontane ebenbürtig. Die Herrschaften vom Schloß ähneln denen aus Keyserlings früheren Werken, sind jedoch mit allerhand neuen Nebenzügen und klugen Plauderworten aufs ergötzlichste ausgestattet. — Die zweite Novelle des neuesten Bandes („Bunte Herzen") „Seine Liebeserfahrung", wirkt in den Gestalten, in der Handlung und im Grundgedanken fast wie eine Umarbeitung oder gar nur wie eine Vorstudie zu „Dumala". Auch hier wieder der obligate Ehebruch zwischen der von ihrem kränklichen Gatten vernachlässigten Gutsherrin und dem skrupellosen Cicisbeo, wobei der unentschlossen zuschauende Idealist die Rolle des tertius dolens spielt. Aber wie gesagt, nicht der etwas starre Typ der Fabel und ihrer Träger

darf einem Urteil über Keyserling zugrunde gelegt werden, sondern nur die Fülle der entzückenden kleinen Abweichungen und delikaten Lichter, die er immer wieder mit frischer Arbeitskraft zusammenträgt. Besonders reizvoll ist bei Keyserling, ebenso wie bei Thomas Mann, der norddeutsche Zug, aus irgend einer flüchtigen äußeren Gebärde den psychischen Zustand hervortreten zu lassen: „Er sprach wie jemand, der lange geschwiegen hat und seiner Stimme Motion machen will.“ Oder: „Vor jedem von uns Gästen machte er tief und traurig eine Verbeugung, als wüßten wir alle um ein trauriges Ereignis.“ Dann echt Keyserlingsche Bonmots, die im Munde ostpreußischer Agrarier allerdings unwahrscheinlich geistreich klingen: „Definitionen sind immer falsch, aber sie beruhigen. Ich habe das Bedürfnis der Überschriften.“ — Die Titelnovelle „Bunte Herzen“ ist eine von Keyserlings allerbesten und erreicht an gesättigter Tiefe der Stimmung fast sein Meisterwerk „Schwüle Tage“. Die bunte Gesellschaft, die sich da auf Schloß Kadullen zusammenfindet, ist ebenso mit künstlerischem wie mit sozialem Ranggefühl aufs taktvollste gegliedert und in jedem ihrer Glieder, wenn auch nur mit zwei Pastellstrichen, erschöpfend charakterisiert. Der weltmännisch müde Graf Hamilkar — ein Abbild des Grafen aus „Schwüle Tage“ —, seine siebzehnjährige Tochter Billy, die sich von dem interessanten polnischen Vetter so erfolglos entführen läßt, und wiewohl unheilbar kompromittiert, doch noch alles Schöne vom Leben erwartet, die ältere Tochter Lisa, die sich melancholisch in der Erinnerung an ihre Ehekatastrophe mit dem Fürsten Katakasianopoulo sonnt, der in Billy grimmig verliebte Student,

die sachliche Wirtschaftsmamsell mit der richtigen Bemerkung: „. . . man liebt, und dann liebt man wieder nicht, aber essen muß der Mensch immer," die beiden altklugen Kinder —: alles Figuren von prächtigem Eigenwuchs und würdig der in ihrer Einfachheit und Folgerichtigkeit so fesselnden Situationen, in die der Dichter sie stellt. Hier finden sich Kabinettstücke einer großen Stimmungskunst, die naturalistischen, nicht romantischen Ursprungs ist. Der ganze Verlauf der nächtlichen Entführung, namentlich das schwüle Souper zu dritt in dem schmutzigen Juden-Krug, sucht in eindringlicher und doch diskreter Kunst der Schilderung neben Keyserling seinen Meister.

Leser, die sich gelangweilt abwenden von dem Wust der jetzt so beliebten breitspurigen Entwicklungsgeschichten träumerischer Knaben und schwerfälliger Jünglinge, mit denen Söhne des deutschen Kleinbürgertums unter Aufwand von viel Gemüt und wenig Talent bei ihresgleichen Geschäfte machen — Leser, die diese anständigen Mittelmäßigkeiten schlechterdings nicht mehr zu ertragen vermögen, werden unter das Halbdutzend exquisiter deutscher Erzähler, die wirklichen Genuß bereiten, auch den Grafen Keyserling aufnehmen und besonders seine letzten Novellen immer wieder schlürfen, tropfenweise, mit schwelgender Zunge, als einen köstlich reinen, seltenen Wein.

Ein Stück Leipziger Dramaturgie.

(Erinnerungen aus den Jahren 1895—1898.)

Von meinem alten Leipziger Freunde Doktor Carl Heine, der jetzt als Oberregisseur die Aufführungen des Schauspielhauses in Frankfurt leitet, erhielt ich seine Schrift „Herren und Diener der Schauspielkunst" zugesandt. Das Widmungsblatt trug neben Frank Wedekinds Namen auch den meinigen und erinnerte uns an die gemeinsam verlebte Leipziger Zeit:

„Welche Summe geistiger Anregung durften wir in jenen reichen Tagen geben und empfangen in dem Kreise unserer Literarischen Gesellschaft, der oft so bunt die verschiedensten Generationen und Kunst- wie Lebensrichtungen umschloß! . . . Wir hatten das Glück, daß sich Bedeutende von überallher zu uns gesellten und ein paar Wegschritte mit uns gingen. Manche Stunde ist mir da in lebhafter Erinnerung. Besonders gedenke ich eines Abends, der eine merkwürdige Tafelrunde um unsern Tisch im ersten Stock des Theater-Restaurants versammelte.

„Da saßen, Sie, Frank Wedekind, neben Rudolf von Gottschall, der gekommen war, die junge Literatur zu besehen, und der nun erstaunt und nicht ohne Wehmut dem lebhaften Treiben zuschaute. Sie bereiteten ihn schonend auf die Premiere Ihres ‚Erdgeistes' vor, die dann auch gerade bei Gottschall aufrichtiges Verständnis fand. . . . Der temperamentvolle Schönlank und der vielerfahrene Hans Merian vervollständigten die sozialdemokratische Gruppe, während ein brasilianischer Pfarrer das konservativ-christliche Element vertrat. Ihnen, Kurt

Martens, war die an diesem Abend undankbare Aufgabe zugefallen, Frau Asenijeff zu unterhalten. . . . Und während Max Klinger gegen Ihre Behauptung sich verteidigte, daß seine ‚Salome‘ nicht tanzen könne, suchte Max Grube mit Liliencron nach einer Definition des Begriffes ‚literarisches Drama‘ . . . .“

Nun, dieser schief formulierte Ausdruck wird auch heute, nach zehn Jahren, noch verwendet; der Begriff ist noch immer nicht geklärt, noch immer kann nur unser Gefühl uns sagen, wo die Grenze liegt, an der ein Dramatiker in das öde Flachland der Routine hinabsinkt oder scheu tastend mit redlichen, wenn auch unzulänglichen Mitteln in die Sphären des Dichterischen emporzuklimmen versucht.

Wenn ich es unternehme, den Zustand des Deutschen Theaters, wie er sich vor zehn Jahren uns darstellte, in flüchtigen Umrissen zu entwerfen und mit dem jetzigen zu vergleichen, so ziehe ich natürlich nur die rein künstlerischen Leistungen der dramatischen Literatur in Betracht. Dabei wird es sich herausstellen, daß in jenen Jahren 1895—98 Leipzig als Theaterstadt ein getreues Abbild der gesamten Bewegung enthielt. Fast ausschließlich aber waren es die Aufführungen der „Literarischen Gesellschaft“, die alle charakteristischen Merkmale der neu blühenden dramatischen Dichtung wie in einem Brennspiegel zusammenfaßte und aufleuchten ließ. Während das Stadttheater, damals noch Leipzigs einzige Bühne, sich damit begnügte, die Klassiker zu spielen, untermengt mit Zug- und Kassenstücken jüngeren Datums, deren dichterischer Wert erfahrungsgemäß gering zu sein pflegt, hatte es sich die „Literarische Gesellschaft“ zur Aufgabe

gestellt, auf der bescheidenen Bühne des alten Carola-Theaters, später sogar im Thalia-Theater und im Kristall-Palast, die bedeutendsten Persönlichkeiten, die wirklichen Könner der modernen Dichtung, dem Publikum vorzustellen. Die Erfolge und gelegentlichen Mißerfolge der einzelnen Stücke, die fernere Entwicklung der von uns, dem Vorstand, gewählten Autoren, die damals meist noch völlig unbekannt, heute zu den Führern zählen, die Unterschiede zwischen Geist und Ziel des damaligen und des heutigen Theaters, bieten zur Beurteilung der gegenwärtigen Lage wertvolles Material.

Denken wir zurück an jene Sturm- und Drangperiode — ich glaube, meine Gefährten von damals, Beyerlein, Harlan, Heine, empfinden ähnlich —, so beschleicht uns eine gelinde Enttäuschung darüber, daß die dramatische Literatur von der Mitte der neunziger Jahre für die Zukunft weit mehr versprach, als sie halten konnte. Die meisten Werke, die wir zur Aufführung brachten — jetzt standard works der Literaturgeschichte — waren so voll jugendlicher Kraft, so wundervoll kühn und rücksichtslos in ihrem dramatischen Draufgängertum, so frei von aller nüchternen Berechnung und erprobten Schablone, daß wir fast hofften, ein zweites klassisches Zeitalter stehe bevor. Viel eigener Jugendüberschwang und übertriebener Triumph vor dem gelungenen Werke mag daran beteiligt gewesen sein, aber auch die damals auftretenden Autoren geben heute im vertrauten Kreise eine gewisse Enttäuschung kleinlaut zu. Die Entwicklung der wenigsten von ihnen hat sich in aufsteigender Linie bewegt, keiner hat seitdem sich selber übertroffen, die Besten von ihnen sind allenfalls aus Re-

volutionären zu feinen Stilkünstlern und anständigen Theaterpraktikern geworden oder kämpfen, wie Wedekind, noch immer denselben ziellosen Kampf.

An Ruhm sind sie fast alle gewachsen, die Maeterlinck, Strindberg, Hauptmann, Halbe, Hartleben, Wedekind, Schnitzler, Dreyer — aber sind nicht ihre frühen Werke, die wir jungen Juristen damals mit so viel Ehrfurcht und Begeisterung unseren Schauspielern übergaben, noch immer ihre schönsten? Wer schenkte nicht die „Monna Vanna“ gern hin für den einen Akt „L'intruse“, Strindbergs spätere Haupt- und Staatsaktionen für seinen „Vater“, Hauptmanns „Roten Hahn“ für seinen „Biberpelz“, die tanzende „Pippa“ für das „Friedensfest“, Halbes „Strom“ für den weit ursprünglicheren „Eisgang“! Da hat sich überall ein tiefes, leidenschaftliches Gären verflacht zu erquälter Symbolik; selbstherrliche Dramatiker haben das Liebäugeln mit dem Publikum und die theatralischen Effekte gelernt. Der Dichter einer „Hanna Jagert“ brachte es über sich, den „Rosenmontag“ zu schreiben, Dreyer wandte sich dem zeitgemäßen Oberlehrerstück zu oder vergeudete gleich Ernst Rosmer, deren bestes Stück noch immer ihre „Dämmerung“ bleibt, dramatischen Elan an fernliegende Experimente. Nie hat Schnitzler die Grazie seines „Anatol“ wieder erreicht, nie Wedekind die elementare Wucht seines „Erdgeistes“. Ja, meine alten Sturmgesellen selbst, Harlan und Beyerlein, haben ein gut Teil ihres jugendlichen Idealismus eingetauscht gegen die realeren Werte eines „Zapfenstreichs“ und eines „Jahrmarkt in Pulsnitz“, sind sich dessen wohl auch unter augurischem Lächeln bewußt. Man wird eben älter, man wird Fa-

milienvater, auf die Jahre dichterischer Schwärmerei folgt das Mannesalter der verständig ökonomischen Berechnung. Um so ehrenvoller ist es, wenn man seinen „Zapfenstreich“ mit einem Werke edleren Stiles wieder gut zu machen sucht.

Werke von edlem Stil zu schaffen, seien es auch keine hinreißenden, epochalen Meisterwerke, darauf geht jetzt das Streben unserer Besten. Wir vermissen zwar einen einheitlichen Stil in der dramatischen Produktion der Gegenwart, selbst innerhalb des Schaffens der einzelnen Autoren, die bald realistisch, bald symbolisch in Märchen und Legenden, bald historisch sich versuchen; aber auch darauf können wir verzichten, sofern sie nur als geschlossene Persönlichkeiten, als dichterische Charaktere sich offenbaren. Unter diesem Gesichtspunkte allein sind unsere Rebellen von damals, jetzt — cum grano salis — unsere Meister, einzuschätzen. Nur wenige trifft der Vorwurf, sie seien sich untreu geworden. Geschwankt haben sie und schwanken noch, versuchen es hiermit und damit, experimentieren mit mehr oder weniger Glück, heimlich im Herzen aber tragen sie noch immer die Sehnsucht ihrer Jugend, ihrem Volke von der Bühne herab neue Ideale zu verkünden; den Glauben an ihre Sendung und ihre Dichterkraft geben sie noch immer nicht auf.

Die unvermutete Invasion der neuen dramatischen Dichtung in Leipzig vollzog sich naturgemäß nicht ohne Widerstand. Am entschuldbarsten waren noch die Schwierigkeiten, die uns vom Stadttheater aus nach Ablauf der ersten Saison bereitet wurden. Anfangs hatte uns ja die Direktion das Carola-Theater zur Verfügung gestellt, mit einer Zuvorkommenheit, die sich daraus erklären

ließ, daß uns nur ein Mißerfolg mit diesen abscheulichen modernen Stücken zuzutrauen war, die wir aber gleichwohl noch heute dankbar anerkennen müssen. Dieser erste Winter freilich genügte, die Direktion von der gefährlichen Konkurrenz der „Literarischen Gesellschaft" zu überzeugen, zumal die Kritik häufig Veranlassung nahm, zwischen unseren Aufführungen und denen des Stadttheaters unliebsame Vergleiche zu ziehen. So war es denn dem Stadttheater gewiß nicht zu verdenken, daß es uns von da ab die Gastfreundschaft kündigte und uns zwang, mit noch bescheideneren Räumlichkeiten vorlieb zu nehmen. Damit waren wir denn auch einem weit ernsteren Gegner, der Zensur, völlig ausgeliefert. Hatte bisher dem Zensor gegenüber die Direktion des Stadttheaters die Verantwortung für die Aufführungen der Gesellschaft übernehmen müssen, so hatte jetzt unser schwacher moralischer Kredit für sich selber einzustehen. Die Grundsätze der Zensur waren damals weit strenger als heute. So wurde uns im letzten Augenblick ein Zwischenspiel des Cervantes als sittlich anstößig untersagt. In Cäsar Flaischlens „Martin Lehnhardt" strich man den Untertitel „Ein Kampf um Gott" und substituierte einem herabfallenden Christus-Bilde Johannes den Täufer; indes, wie überall, wurden gerade die schärfsten Stellen, deren aufreizende Tendenz sich nur aus dem Geist und Zusammenhang des Stückes ergab, übersehen, ohne freilich im Publikum nachweisbaren Schaden anzurichten.

Gerade das Publikum war wider Erwarten unsere stärkste Stütze, unsere ganze Freude. Nirgends, am wenigsten in Berlin, Wien oder München, hätten wir ein

so „ideales“, an tiefem Verständnis und Empfänglichkeit so reifes, in den Äußerungen des Beifalls oder Widerspruches so künstlerisch gerechtes und vornehm sachliches Auditorium finden können, wie in unserer Stadt, die doch Hals über Kopf mit den fremdartigsten Ideen überschwemmt wurde. Von manch einflußreicher Seite erfuhren die Zuhörer mitsamt dem Vorstand der Gesellschaft die heftigsten Angriffe. Ein konservatives Blatt tat sein möglichstes, in den Kritiken weniger das betreffende Stück als uns, die Vermittler, herabzusetzen wegen „Nachahmung der längst überwundenen (!) Berliner“; ja sogar auf der Kanzel wurde gelegentlich vor unserem Treiben gewarnt. Hin und wieder ließ sich dann auch ein einzelner von dieser konventionellen Entrüstung gewinnen, so zum Beispiel ein greiser Justizrat, der nach Alfred Kerrs Vortrag „Zur Psychologie der neueren Literatur“ unter Protest seinen Austritt erklärte und alle Anstalten traf, uns vor Gericht zu ziehen. Dafür nahmen Männer von Bedeutung und anerkanntem Geschmack sofort um so lebhaftere Teilnahme an unserem Werke und suchten uns zu unseren Vorstellungen auf, aus Dresden der Intendant Graf Seebach und der Geheimrat von Seydlitz, aus Berlin Graf Harry Keßler, Ompteda, Polenz und andere mehr, die auch mit Vortrags-Abenden die Literarische Gesellschaft unterstützten.

Die Auswahl der aufzuführenden Stücke ergab sich bei einem großen Teil von selbst. Vor allem waren diejenigen Autoren, deren Bedeutung feststand, die aber das Stadttheater bisher ausgeschlossen hatte, mit den markantesten ihrer Werke dem Publikum vorzustellen. Aus-

länder sollten nur spärlich herangezogen werden, nur insoweit als ihr Einfluß auf das deutsche Theater ein wesentlicher war. Da mußten wir denn allerdings Ibsen, den „Ahnherrn“, den „großen Beschäler“, wie Alfred Kerr ihn in seinem lesenswerten Buche über „Das neue Drama“ nennt, an die Spitze stellen. Gerade die mächtigsten und tiefsten Ibsenschen Gesellschaftsdramen: „Rosmersholm“, „Wildente“, „Hedda Gabler“, „Borkman“, galten am Stadttheater und auch sonst fast überall noch für unaufführbar. Wir studierten sie also im Laufe der drei Winter ein; Heine, der spätere Begründer der „Ibsen-Tournee“, brachte dabei die Kunst seiner Regie am glänzendsten zur Geltung. Strindberg, der zwar — der deutschen Literatur zum Heile — keine Nachahmung gefunden hat, war wegen seiner menschlich isolierten Stellung und seiner bestechenden Paradoxe von besonderem Interesse; wenigstens e i n Drama von ihm, „Der Vater“, darin er mit all seiner stahlscharfen Dialektik und seinem glühenden Weiberhasse so vollkommen enthalten ist, sollten unsere Zuhörer zu Gesicht bekommen. Maeterlinck, der soeben auf uns Jüngste zu wirken begann, erschien mit „L'intruse“, übrigens eine der ganz vereinzelten Dichtungen, auf die das viel mißbrauchte Schema „Symbolismus“ paßt. Damit waren die maßgebenden Ausländer ins Treffen geführt. Denn Tolstois konsequenter Naturalismus hatte seine Macht über die Deutschen bereits eingebüßt; Björnsons soziale Schauspiele kamen allerdings in Frage, wurden aber schließlich doch beiseite gelegt, „Der Handschuh“ wegen seiner skurrilen Tendenz, „Über unsere Kraft“ nur mit schwerem Herzen wegen der für unsere

bescheidenen Mittel unerschwinglichen Ausstattung. Daß wir Oskar Wilde, dessen Stücke gerade während der Gründung unserer Gesellschaft von den englischen Bühnen vertrieben wurden, nicht sofort aufnahmen, war ein schwerer Fehler und nur damit zu entschuldigen, daß uns neben dem furchtbaren Schicksal des Menschen die Bedeutung des Dichters zu gering erschien. Die „Salome" wäre so recht ein Stück für uns gewesen; bezeichnenderweise war es später der „Akademisch-Dramatische Verein" in München, der diese Dichtung in Deutschland zuerst bekannt machte. Der Irländer Shaw und die revolutionären jungen Russen Gorjkij und Tschechow hatten sich noch nicht geregt und blieben dem nächsten Dezennium vorbehalten.

Von deutschen Dramatikern waren zu jener Zeit Hauptmann, Halbe, Hartleben, Schnitzler mehr oder weniger bereits bekannt, im Publikum anerkannt höchstens Hauptmann. Die beiden Stücke von ihm, deren die Gesellschaft sich annahm, „Das Friedensfest" und „Der Biberpelz", waren vor Jahren einmal in Berlin aufgeführt, beide aber schroff abgelehnt worden und galten seitdem der Literatur für verloren. Unser Leipziger Publikum war anderer Meinung, es bereitete beiden große Ovationen und gewann sie so dem Dichter und dem gesamten deutschen Publikum mit Ruhm zurück. Auch die Berliner revidierten daraufhin ihr ungerechtes Urteil. „Der Biberpelz" ist jetzt Repertoirstück vieler großer Bühnen und wird mit Recht zu den köstlichsten deutschen Komödien gezählt. Aus ähnlichem Scheintode erweckte die Gesellschaft Hartlebens „Hanna Jagert" und Schnitzlers „Anatol", während Halbes „Eisgang",

wie schon erwähnt, durch den „Strom" wieder in Vergessenheit geriet, der sich leider nur durch geschicktere Technik, nicht durch reicheren poetischen Gehalt auszeichnet.

All diese Dichter waren uns durch ihren Ruf gegeben. Auswärts hatte auf öffentlichen Bühnen sich ihr Talent bereits erprobt. Es war also selbstverständliche Ehrenpflicht, sie zu bringen. Schwieriger gestaltete sich die Aufgabe, aus den unerprobten Neuerern diejenigen hervorzuheben, die jenen ebenbürtig waren und für die Zukunft das meiste versprachen. Da blieben Fehlgriffe nicht aus und wären doch vielleicht zu vermeiden gewesen, hätten wir streng an unserem ursprünglichen dramaturgischen Prinzip festgehalten.

Noch immer kann man in vielen Theaterbureaus die bequeme Ausrede hören, es lohne sich nicht, neue Talente zu entdecken, da sich die Bühnenwirkung nicht im voraus berechnen lasse. Das ist nur richtig, falls man unter „Wirkung" das platte äußerliche Wohlgefallen einer zu unberechenbaren Stimmungen geneigten Masse verstehen will. Ein Theaterdirektor, der das Zischen fürchtet, und darnach ein wertvolles neues Stück sofort vom Spielplan absetzt, verkennt seinen wahren Vorteil, von seinem wahren Berufe natürlich gar nicht zu reden. Eine Dichtung, die angezischt wird, ist deshalb dem Interesse der Theaterbesucher und Literaturfreunde noch lange nicht verloren. Sie kann von einem Direktor mit richtigem Instinkte „durchgehalten" werden, mit welch gutem Erfolge, erlebt man jetzt fast bei jeder Hauptmannschen Premiere, neuerdings wieder bei Wedekinds „Hidalla", das unter fortgesetztem heftigem Widerspruch

des Publikums in Berlin über fünfzig Aufführungen erleben konnte. Es kommt also für den Dramaturgen nicht darauf an, nur Stücke zu finden, die einhelligen Beifalls sicher sind, sondern solche, die trotz aller technischen Mängel kraft ihrer dichterischen Eigenart und ihres überragenden Wertes imstande sind, das Publikum und besonders die Kenner, die begeistertsten Agitatoren für jeden „kommenden Mann“, auch wider Willen zu fesseln. Solche Werke zu entdecken ist freilich nur Dramaturgen von allseitiger Belesenheit, durchgebildetem literarischem Urteil und unermüdlicher Geduld möglich.

Uns von der Literarischen Gesellschaft kam es sehr zu statten, daß wir unser vier waren, gleicherweise junge, arbeitsfrohe Enthusiasten, von gleichem Abscheu gegen alle W a r e des Theaters erfüllt, im einzelnen aber von verschiedenstem Geschmack, seit Jahren eifrige Leser der Literaturgeschichte und der jüngsten Zeitschriften, vor allem der „Neuen deutschen Rundschau“, fanatisch eingeschworen auf das rein künstlerische Können. Bald hatten wir die Erfahrung gemacht, daß es nicht darauf ankomme, mit den Stößen von Manuskripten uns zu plagen, die fast nur von armen Stümpern eingereicht wurden, sondern daß man selbständig suchen, Besprechungen maßgebender Kritiker zu Rate ziehen, die Kataloge angesehener Verlagshandlungen durchblättern, Dramen sich zur Prüfung kommen lassen müsse, besonders von jenen Dichtern, die bereits auf anderen Gebieten sich ausgezeichnet hatten. Wenn zum Beispiel eine Persönlichkeit wie Richard Dehmel ein Drama geschrieben hat, so darf man allenfalls argwöhnen, daß es vorzugsweise lyrisch oder im Ausdruck dunkel sei, wird sich aber über-

zeugt halten, daß es nach irgend einer Richtung hin von großer Bedeutung ist. Sein „Mitmensch“ hat nicht enttäuscht, so wenig auch die unerbittliche Grausamkeit seiner Weltanschauung auf eine öffentliche Bühne passen mag.

Dramen gegenüber, deren Verfasser man nicht kennt, ist ein untrüglicher Maßstab dessen Sprache, vielfach auch der Schluß. Dilettanten werden sich darin stets durch ein breites, wässeriges Pathos verraten, während der Künstler mit Echtheit in jedem Worte, mit einer knappen, gedankenreichen Prosa, mit Versen voll Wucht und leuchtender Tropen ein günstiges Vorurteil erweckt. So hat uns der berüchtigte dramatische Wust kaum in Anspruch genommen, unsere Arbeit war darauf gerichtet, die wenigen Stücke, deren Wert wir fast immer einstimmig erkannten, auf ihre Bühnenmöglichkeit in gemeinsamer Beratung zu untersuchen.

In den paar Fällen, wo erst während der Vorstellung unsere Wahl dem Publikum und zugleich uns selbst als Irrtum erschien, bei Weigands „Vater“, Herm. Anders Krügers „Ritter Hans“, Spazinskys „Majorin“, trug stets Untreue gegen unsern Grundsatz die Schuld. Zu Weigand griffen wir in notgedrungener Übereilung, weil wir einen scheinbar zu Unrecht verkannten Dramatiker von vornehmer Gesinnung fördern wollten; mit Anders Krüger sollte törichterweise durchaus ein sächsischer Landsmann zu Worte kommen, wenn uns persönlich auch sein Stück zuwider war; Spazinsky wurde als charakteristischer Vertreter des damals noch sehr unvollkommenen russischen Theaters gedacht; alles äußerliche Gesichtspunkte, wie sie freilich bei

einer Gesellschaft nahe lagen, die ihr Publikum hauptsächlich instruieren wollte.

Lehrreich ist auch ein Rückblick auf den stürmischsten Erfolg der Literarischen Gesellschaft, auf Cäsar Flaischlens „Martin Lehnhardt". Diese fünf Szenen, deren Verfasser längst wieder auf sein eigentliches Gebiet der lyrischen Betrachtungen zurückgekehrt ist, wirkten ausschließlich durch ihre stark freisinnigen Tendenzen, allerdings mit elementarer Gewalt, wie der triumphierende Aufschrei eines Gefangenen, der langjährige Fesseln zersprengt. So rüstig ist das verflossene Jahrzehnt vorwärts geschritten, so ins Helle hat sich der Horizont des künstlerischen Gewissens geweitet, daß wir die naive Freiheitsschwärmerei dieses „Kampfes um Gott" kaum mehr würdigen. Die Glaubensstreitigkeiten zwischen Theologen alter und junger Schule haben wenig Interesse mehr für uns, und die freie Liebe des feurigen Studenten zu einer grauhaarigen Dame, deren kühne Sittenlosigkeit ehemals so nachahmenswert erschien, nötigt dem differenzierten Geschmack von heute nur noch ein nachsichtiges Lächeln ab. In unseren Überbrettl-Tagen, wo die kleine Liederlichkeit sich eitel auf allen Gassen spreizt, ist, wie Thomas Mann so hübsch bemerkt, „die Moral wieder möglich geworden"; mehr noch! praktische Moral ist bereits eine Sache des guten Geschmackes unter den Allzuwenigen. —

Die Literarische Gesellschaft beschloß ihre Tätigkeit mit einem Werke, das alle pedantischen Fragen nach Moral und Unmoral hinter sich läßt, dem einzigen aller neueren deutschen Dramen, das man vielleicht trotz seiner offenbaren Unvollkommenheiten als „genial" bezeichnen

könnte, mit Wedekinds „Erdgeist“. Wenn je unsere Gesellschaft sich eines ideell menschlichen Verdienstes rühmen durfte, so war es dies, dem schwer kämpfenden, bestgehaßten Dichter Frank Wedekind den Weg zur Bühne geebnet zu haben.

Als wir uns entschlossen, Wedekind nach Leipzig zu rufen, hatte er erst wenige dramatische Arbeiten veröffentlicht, vor Jahren seine wundervoll herbe, süßbittere Kindertragödie „Frühlings Erwachen“ und einige Pantomimen. Dann hatte er in Berlin, wo ich ihn durch Hartleben kennen lernte, soeben sein erstes eigentliches Drama „Erdgeist“ in einem literarischen Salon vorgelesen. (Der anwesende Schriftsteller Ludwig Fulda wußte ihm darnach nichts anderes zu sagen, als: „Ja, ja, Herr Wedekind, Sie haben Talent!“ worauf ihm von Bruno Wille die Antwort ward: „Nein, nein, Herr Doktor, S i e haben Talent!“)

Der unerhört traditionslose, rein impressionistische Dialog des „Erdgeistes“ bezauberte uns sofort, schien aber auf der Bühne unmöglich zu sein. Wie er gesprochen werden müsse, in welchem Tempo, unter welch abgemessenen Allüren, begriffen wir nicht, bevor ihn Wedekind selbst uns vorspielte. Vorderhand beabsichtigten wir, seine groteske Pantomime „Die Kaiserin von Neufundland“ mit dem erforderlichen großen Apparat in der Alberthalle aufzuführen. Eine Darstellerin für die kindliche Titelrolle hatten wir bereits mit Wedekinds Zustimmung in der kleinen Schura Michailenko gefunden, die im Hippodrom der Ausstellung zu unser aller Entzücken mit ihrer Truppe den Krakowiak tanzte. Aber der Plan scheiterte an unserem guten Hans Merian, der

unter der Arbeitslast seiner Zeitschrift nicht dazu kam, die versprochene Musik für die Pantomime zu schreiben. Inzwischen hatten wir uns mit dem „Erdgeist" näher vertraut gemacht, Wedekind hatte an einem der Vortragsabende seinen „Kammersänger" aus dem Manuskript vorgelesen und uns die Wirksamkeit seines seltsamen Bühnenstils zu Gehör und vollem Verständnis gebracht; übrigens lag ihm selbst der „Erdgeist" weit mehr am Herzen als die Pantomime, und so gelang es mir, der ich nach Harlans Wegzug von Leipzig die Stelle des ersten Vorsitzenden übernommen hatte, das absolute Veto unseres Doktor Heine mit hartnäckiger Überredung in den begeisterten Entschluß zur Aufführung umzustimmen. Anfangs sollte nur der erste Akt, dann aber auf Wedekinds Drängen die Tragödie im ganzen zur Darstellung gelangen.

Die Rolle der Lulu kreierte Fräulein Taliansky, unser Star, den Doktor Schön spielte Wedekind selbst. Der Beifall des dichtgefüllten Theatersaales im Kristallpalast war gewaltig, wenn auch, wie vorauszusehen, grimmiger Widerspruch einzelner nicht fehlte.

Auch den beiden späteren denkwürdigen Premieren des „Erdgeistes", der im Münchner Schauspielhause unter Stollberg und der im „Kleinen Theater" unter Reinhardt, konnte ich beiwohnen. Jede der drei ging von einem ureigenen Regieprinzip aus und wäre in den andern beiden nicht wieder zu erkennen gewesen. Einen schrecklichen Verlauf nahm die in München. Sie war schlecht vorbereitet und wurde eigentlich nur als Gnadengeschenk für Wedekind, der gerade Dramaturg bei Stollberg war, ohne jedes Zutrauen der Schauspieler her-

untergespielt. Die Darstellerin der Lulu, eine derbe, schon äußerlich reizlose Dame, erregte im Publikum durch ihr bloßes Auftreten als holde Teufelin ungläubige Heiterkeit. Wedekind spielte abermals den Doktor Schön — doch unter welchen Umständen! Mitten in der Vorstellung erschien hinter der Szene ein Abgesandter der Polizei, der den Dichter benachrichtigte, seine Verhaftung wegen Majestätsbeleidigung stehe bevor! Wedekind, in furchtbarer Erregung, spielte gleichwohl seine Rolle zu Ende. Unter dem Pfeifen und Johlen des Publikums verließ er dann das Haus und flüchtete noch in derselben Nacht, begleitet von seinem Verleger Langen, in die Schweiz.

Damit war der „Erdgeist" wieder auf Jahre hinaus abgetan. Erst Max Reinhardt mit seinem Spürsinn für alles Originale und seiner Regiekunst nahm sich des Stückes von neuem an. Und diese Aufführung übertraf denn alle Erwartungen, die Wedekind selbst an die äußere Wirkung zu stellen wagte. Reinhardt tat, was nur ein Regisseur ersten Ranges, der den Dichter in seinen geheimsten Absichten errät, sich erlauben darf: er transponierte die Tonart des ganzen Werkes aus dem Grotesken in den erhabensten Lebensernst, unterdrückte jede stimmungswidrige Replik, glitt über jede grelle Situation leicht hinweg und unterstrich dafür mit allem Nachdruck nur die rein tragischen Akzente. So schürfte er aus dem Werke verborgene Schätze, deren sich nicht einmal der Dichter selbst bewußt geworden war. Voll Dankbarkeit bestätigte ihm Wedekind nach der Aufführung: „Sie haben herausgebracht, daß es sich hier von Anfang an immer nur um Tod und Leben handelt!" —

Bei unserer Leipziger Aufführung hatte Wedekind sein Stück noch als Tragikomödie, ja als tragische Burleske empfunden, und Doktor Heine mußte dementsprechend alle Szenen auf Naturalismus stimmen, bei dem, wie im Alltag, Ernst und Komik gleichwertig beieinander liegen. Damit hatten Dichter wie Regisseur sich die Wirkung unnütz erschwert. An dem Schicksal dieses Dramas sollte es sich erweisen, daß eine Dichtung von ihrem innersten Sinn um so heller durchleuchtet wird, je mehr ihre Form aus einem getreuen Abbild sich zum Stile der Natur entwickelt.

Frank Wedekind.

Junge Essayisten, die den Befähigungsnachweis für psychologischen Tiefblick erbringen möchten, wählen sich mit Vorliebe „das Problem Frank Wedekind" zur Behandlung. Sehr geistreiche Studien, umfangreiche Artikel, ja selbst Broschüren haben dieses dankbarste aller literarischen Modelle oft zu porträtieren versucht. Vor allem mußte seine scheinbar so verwickelte Natur auf eine bestimmte Formel gebracht werden: er wurde zum Diaboliker, zum Zyniker oder Ironiker, zum Sexualfanatiker, ja von einem besonders objektiven jungen Verehrer sogar zum „Affen aller Menschlichkeit" gestempelt. An Simplizität geben diese Seelenergründungen den Schlagworten nichts nach, mit denen sich die zünftige Wissenschaft der Literaturhistoriker bisher um Frank Wedekind bemühte. Adolf Bartels, der mir einst schrieb, er rechne Wedekind zu jenen, die nur schriftstellern, um von sich reden zu machen, wirft ihn in seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart" in die große Senkgrube seiner „Dekadenten", in der er ja auch Ompteda einträchtig neben Bierbaum ruhen läßt; desgleichen tut Richard M. Meyer, sonst der verständigste, fortgeschrittenste unserer Professoren, Wedekind mit wenig Verständnis als „gesteigerten Nestroy" (!) kurzweg ab. Weder der „Brockhaus" noch das „Zeitgenossen-Lexikon" kennt Frank Wedekinds Namen, während sich das Publikum, selbst das der Provinztheater, in seine Stücke drängt.

Das sind Widersprüche, die auf einen widerspruchsvollen Menschen hinweisen. Ja, eine einheitliche, in sich gefestigte Natur, wie zum Beispiel der biedere Volks-

schriftsteller Peter Rosegger, ist Wedekind freilich nicht. Seine Werke sind keineswegs „dem lauteren Born der Volksseele entquollen“, sondern aus Kampf gezeugt, aus einer Sturmflut starker, zum Teil ungeheuerlicher Erlebnisse, wie sie wohl selten einen deutschen Dichter zum Schaffen gedrängt haben. Der deutsche Dichter, der still verträumt, in sanfter Würde durch die Schullesebücher und durch die Herzen seines Volkes wandelt, hat mit Frank Wedekind nichts gemein. Die wenigen, denen Wedekind ähnelt: Christian Günther etwa, Lenz, Grabbe und namentlich Heine, werden bekanntlich um ihrer Frivolität willen als Abtrünnige von der Priesterschaft des Guten und Schönen beklagt, was nicht ausschließt, daß ihre Werke weniger wässerig schmecken als die der beliebten Volksschriftsteller. —

Ich verzichte darauf, Frank Wedekind in dem Stile meiner Vorgänger zu „analysieren“. In einem nun zehn Jahre währenden freundschaftlichen Umgange habe ich ihn genau genug kennen gelernt, um jede Analyse seines Wesens für aussichtslos zu halten. Nicht als ob er wirklich so kompliziert, proteusartig wäre, wie man ihn hinzustellen pflegt, sondern weil eine Erscheinung wie Wedekind zur psychologischen Zerfaserung zu schade ist und darum eine solche auch nicht lohnt. Nehmt ihn in der Gesamtheit seiner Werke einfach als ein Schauspiel hin, als das Bild eines Menschenlebens voll Glut und Bewegung, das weniger zur Reflexion und Zustimmung als zum reinen Schauen reizt!

Daß er bloß ergötzliches Schauspiel sei, jedes seiner Werke bloß ein neuer Salto mortale des wunderlichsten aller Clowns, ist noch immer herrschende Meinung. Und

eben darin liegt die Tragik seines Auftretens. Er, der sich selbst und seine moralischen Doktrinen so bitter ernst nimmt, stellt sich in seinen letzten Stücken regelmäßig als tragischen Helden oder doch wenigstens als tragischen Raisonneur unter die ihn mißverstehende Menge. Der vertriebene König in „So ist das Leben", der Bundessekretär Karl Hetmann in „Hidalla", der Literat Lindekuh in „Musik" sind immer nur Wedekind selbst und werden vom Schauspieler Frank Wedekind mit Vorliebe dargestellt. In „Musik" herrscht Josef, das Sprachrohr der herkömmlichen Pseudomoral, den Lindekuh folgendermaßen an: „Du hast einen Sparren! Du giltst infolge deiner Schriften seit Jahren als der unmoralischste Mensch, der unter Gottes Sonne herumläuft; in Wirklichkeit läufst du aber tagaus, tagein mit einem ungestillten, unersättlichen moralischen Heißhunger umher! Du bist moralisch ein Monomane!" Das ist Frank Wedekind der Idealist im Licht noch der wohlwollendsten seiner Zeitgenossen! Er verlangt unbedingte Gefolgschaft für seine Kulturideale, in „Hidalla" für die „Züchtung von Rassemenschen", für die Emanzipation des Fleisches, für die Alleinherrschaft menschlicher Schönheit. Wir können ihm diese Gefolgschaft weigern und doch an dem einsamen Führer unsre Freude haben. Wir können seine Logik für dialektische Manöver, seine Voraussetzungen für irrtümlich, seine Folgerungen für Trugschlüsse erklären und umso williger der schönen, sinnlosen Leidenschaft uns ausliefern, die uns nüchterne Parterregäste von der Bühne herab berauscht. Dialektische Streit- und Tendenzstücke, wie die eben genannten, wozu noch der Einakter „Totentanz" mit seinem zerstörten Bordell-

Enthusiasmus zu rechnen wäre, ergreifen, nicht als ob sie überzeugten, sondern weil in ihnen ein so heißes, selbstherrliches Temperament sich austobt, wie es unser geordnetes Gemeinwesen eben nur noch als Schauspiel dulden kann. Man fühle mit, man würdige die übermenschlichen, entnervenden Leiden dieses mißgestalteten Hetmann, man sehe in ihm zugleich das allgemein menschliche, das ewig mißverstandene, ewig gehemmte und verschmähte Erbieten unsrer heiligsten Gaben und schenke dann dem Dichter seine sozialen Absichten! Nur zu oft sind sie staatswissenschaftlich und juristisch unhaltbar. Selbst die Tatsachen sind nicht immer glaubhaft dargestellt. Die Bundesgründung in „Hidalla“, die Abtreibungsfrage in „Musik“ fordern mannigfach „zur faktischen Berichtigung“ heraus. Den dichterischen Wert seiner Stücke treffen solche Einwände natürlich nicht. Wedekind hat niemals den Anspruch erhoben, „naturgetreu“ zu schreiben. Gegen den Echtheitswahn der Naturalisten trat er schon in der „Jungen Welt“ geharnischt auf. Seine Weltbetrachtung und Darstellungsweise ist durchaus die des Romantikers; daher auch seine raschen Erfolge erst mit dem Niedergange des Naturalismus möglich wurden. —

Der Dichter war in Wedekind von jeher stärker als der Künstler. Die mächtigen Erschütterungen, die von seinen Werken ausgehen, er versteht sich nicht auf sie, sondern unbewußt und elementar, ja oft seinen künstlerischen Berechnungen zuwider, erzeugt sie seine dichterische Natur. So kann er als treffliches Beispiel jenen Ästheten entgegengehalten werden, die eigensinnig und pedantisch in dem Worte Dichtkunst stets nur die letzte

Silbe betonen und die irrationale Kraft unsrer großen Ungeschickten nicht gelten lassen wollen. Wedekind rechnet viel, als Künstler wie als Sozialreformer, und, wie gesagt, er rechnet öfters falsch. Technik, wenn nicht traditionslos von ihm zum eigenen Privatgebrauch erfunden, läßt er vollends nicht gelten. Da gibt es denn tote Stellen, Entgleisungen, Mißverständnisse, verkehrte Wirkungen in Masse. Und trotz alledem hält er seine Hörer fest am Zügel, reißt sie immer wieder zu sich zurück und mit sich fort, packt sie wohl auch plötzlich, daß ihnen der Atem ausgeht, und trägt sie, ehe sie noch zu sich selber kommen, über Abgründe hinweg, seines Daimon in sich selbst gewiß.

Welch eine Kraft des dramatischen Willens, welch eine Energie des Fühlens in seinen besten Werken, in „Frühlings Erwachen“, im „Erdgeist“ und in der „Büchse der Pandora“! „Frühlings Erwachen“ zeigt Wedekind bereits als den großartig rücksichtslosen Zerstörer überkommener Sentimentalitäten, der später in „Erdgeist“ und in „Hidalla“ der Schrecken aller Biederleute wurde. Zeigt den Fanatiker eines positiven Lebens, den Angreifer und Kämpfer um die realsten Lebensgüter, den Ideen-Menschen, den witzigen Zyniker, den bitter-ernsten Moralisten. Denn Moralist — das begreifen noch immer die Wenigsten — will Wedekind vor allen Dingen sein. „Unter Moral verstehe ich“ — so rief er uns am Schlusse der Tragödie unter der Maske des „vermummten Herrn“ zu — „das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind Sollen und Wollen. Das Produkt heißt Moral und läßt sich in seiner Realität nicht leugnen.“ So spricht das Leben in Person; denn

nichts anderes bedeutet jener rätselhafte Raisonneur, der die Tragödie schließt, indem er den jugendlichen Helden Melchior mit sich führt, hinweg von der Stätte des Todes. Wie sich der Mensch im Leben abfindet mit der furchtbaren Realität der Moral, das eben bildet den Inhalt von Wedekinds Tragödien, zumal der Kindertragödie. Es ist behauptet worden, es handle sich in „Frühlings Erwachen" ausschließlich um die Leiden der Pubertät. Ein grobes Mißverständnis! Was da vorgeht in diesen kurzen abgerissenen Szenen aus dem Leben der Vierzehn- und Fünfzehnjährigen, das ist nicht mehr und nicht weniger als der erste markerschütternde Zusammenstoß einer weltfremden, arglos lächelnden Kindheit mit den realen Mächten des Daseins, insbesondere mit einer Gesellschaft voll verbohrter Eltern und Lehrer. Freilich spielt in diesen Jahren das Erwachen der Erotik eine bedeutsame Rolle. Aber fast gleichwertig neben ihr steht der eiserne Mechanismus der Schulpflichten, an dem die zweite Hauptperson des Stückes, Moritz Stiefel, kläglich zerschellt. Unter den Eltern kommen allgemeinste Erziehungs-Probleme zur Sprache, die sie unter der schwierigsten Krise nicht anders zu lösen wissen als mit der Korrektions-Anstalt. — Ein holdes Vegetieren der Kinder unter den Augen liebevoller, oft nur mit Blindheit geschlagener Mütter, zwischen Freunden und Freundinnen, in munterem Geschwätz, in harmlosen und bedrohlichen Spielen leiten die Tragödie ein. Die kleinen Mädels flüstern neugierig über die großen schönen Jungens, die Jungens öffnen einander scheu die beladenen Herzen über Schule, Gott und Welt und über die neuen rätselhaften Triebe ihres Blutes. Ein Unbegreifliches

tritt plötzlich an sie heran; der erste heiße Hauch des Lebens umweht sie wie ein tückisches Gespenst. Der vermummte Herr, das eherne, unerbittliche Leben, lauert schon von Anbeginn hinter jeder Szene, holt endlich aus und trifft mit Keulenschlägen gerade die unschuldigsten, wehrlosesten Gemüter. Andere, die von ihrer Gouvernante schon verdorben wurden, halten Stand. Melchior Gabor aber verstrickt sich unrettbar in seiner ersten Leidenschaft zu Wendla Bergmann. Unvorbereitet, wie im Traume, fallen diese beiden dem Erwachen ihres Liebesfrühlings zum Opfer. Melchiors Freund Moritz wird von ihm über diese wundersamen Vorgänge in der Natur des Menschen mit naivem Ernste aufgeklärt. Moritz leidet weniger darunter; sein Golgatha ist die Schule, deren Tyrannen in all ihrer lächerlichen Scheusäligkeit vorgeführt, den überbürdeten, den pietätvollen Sohn mit Examens-Drohungen in immer schrecklichere Lebensängste hineinhetzen. Dann brechen Schlag auf Schlag die Katastrophen herein. Melchior Gabor, von der Lehrer-Konferenz seiner Aufklärungsschrift wegen als Lüstling gebrandmarkt, wird aus der Schule gejagt, und, nach Entdeckung seines Verhältnisses zu Wendla, von den entsetzten Eltern in die Korrektions-Anstalt gesperrt. Wendla selbst erliegt den aus mütterlicher Torheit ihr beigebrachten Abortiv-Mitteln. Moritz, abgehetzt, an der Eroberung des Lebens verzweifelnd, erschießt sich, wird unter den üblichen Farcen begraben, taucht aber in der letzten, machtvollsten Szene des Werkes als erhaben lächelndes Gespenst des Nichts, den zerschmetterten Schädel unter dem Arm, noch einmal über dem Friedhof auf, um seinen umherirrenden Freund Melchior mit hinab

zu locken in sein kühl überlegenes Nirwana. Melchior, fast schon mürbe und bereit, den Kampf aufzugeben, folgt schließlich doch tapfer dem vermummten Herrn: „Wo dieser Mensch mich hinführt, weiß ich nicht. Aber er ist ein Mensch . . .“ „Dem vermummten Herrn“ hat Wedekind die Buchausgabe seines Dramas gewidmet, eine Huldigung an das Leben, dessen brutale Rechte er auch späterhin in jedem seiner Werke vertrat. Für den lebensängstlichen, lebensflüchtigen Moritz Stiefel hat er nur Mitleid und gutmütigen Spott. Wie der Schatten eines literarischen Artisten hockt dieser Stiefel auf seinem Grabe und verkündet eine Doktrin, die in den „Blättern für die Kunst“ sich präsentieren könnte: „Wir sind für nichts mehr erreichbar, nicht für Gutes noch Schlechtes. Wir stehen hoch, hoch über dem Irdischen . . . über Jammer und Jubel sind wir gleich unermeßlich erhaben. Wir sind mit uns zufrieden und das ist alles! — Die Lebenden verachten wir unsäglich, kaum daß wir sie bemitleiden.“ Das ist Frank Wedekinds Absage an die tote l'art pour l'art. Ist es nicht erstaunlich, wie dieses Erstlingswerk in Hunderten von Aufführungen die Bürger aller deutschen Städte erregte, erbitterte, zu Hohngelächter und Entrüstungsgeschrei herausforderte und dennoch vermöge seines machtvollen Grundakkordes zu widerwilligem Respekt vor den fremdartig herben Melodien zwang? Ganz ähnlich die Wirkung des „Erdgeist“, dessen „vorbeiredende“ Dialoge und grelle tragikomische Kontraste noch stärkere Anforderungen an die Intelligenz des Publikums stellen. In beiden Tragödien, am meisten aber in der „Büchse der Pandora“, der bisher nur vereinzelt aufgeführten Fortsetzung des „Erdgeist“,

wird die bürgerliche Schamhaftigkeit auf harte Proben gestellt. Wedekind macht von dem Rechte des Dichters, den Dingen Namen zu geben, die stummen Erscheinungen mit Engels- und Teufelszungen reden zu lassen, unbekümmerten Gebrauch. Jene drei großen Tragödien gelten, weil sie das Geschlechtsleben unsrer Generation in greller Beleuchtung darstellen, für seine anstößigsten Werke, und doch sind gerade sie frei von jeder Tendenz, am ehesten aber moralisierend gegen die realen Gefahren einer ungehemmten sexuellen Entwicklung auszudeuten. „Die Büchse der Pandora" mit ihrer sich aufopfernden Heldin, der lesbisch liebenden Gräfin Geschwitz, steht in ihrem hohen tragischen Ernste jenseits aller Nörgeleien über „anstößig" und „schamverletzend". Ihre Gestalten taumeln aus sozialen Tiefen hervor, Bestien mit rebellischen Säften, gierig nach Blut in den unbeherrschten Instinkten des Hungers und der Liebe.

Alte Damen beiderlei Geschlechtes, die den Anblick kühner Ausschweifungen und erschütternder Schandtaten nicht zu ertragen vermögen, müssen sich eben mit friedlicheren Dichtern begnügen, vielleicht mit Hermann Hesse, dessen harmlose Jünglinge in keuscher Zaghaftigkeit immer nur knapp bis zum ersten Kusse gedeihen, um ihre edelgesinnten Fräuleins weiterhin platonisch anzubeten. Wedekinds Dichtungen reden zu Männern, am liebsten nur zu solchen, die an geistiger Reife, Weltkenntnis und unbestechlichem Ernste dem Dichter ebenbürtig sind. Er hat sie gefunden, selbst unter denen, die als Mitglieder angesehener Gerichtshöfe über die „unzüchtige" Qualität seiner „Büchse der Pandora" zu entscheiden hatten. Die betreffenden Urteile sind der Buch-

ausgabe vorgedruckt. In ihrem freien und gerechten Blicke, der neben der juristischen auch die dichterische Bedeutung des Werkes klar erfaßt, können sie manchen Berufsrezensenten beschämen.

Zwischen diese Manifestationen eines ruhelos vorwärtsstürmenden, an allen Flammen des Lebens sich verzehrenden und neu sich entzündenden Kraftgenies drängen sich kürzere oder weniger bedeutende Arbeiten der Laune und des überwiegenden Verstandes: die schon erwähnte Komödie „Die junge Welt", die viel persönlich Interessantes ohne rechte innere Freiheit in spitzfindige Erörterungen kleidet, ferner „Der Liebestrank", eine etwas frostige Farce, der vielgespielte, fast populär gewordene „Kammersänger" und der „Marquis von Keith", der, wenn auch von leichterem Gehalt, doch mit Unrecht unterschätzt wird und immer noch die beste moderne Hochstaplerkomödie ist, die wir besitzen; endlich der von bissigen Invektiven strotzende „Oaha" und der Dialog „Censur".

Von besonderem Reize dagegen und ganz unentbehrlich zur vollen Würdigung Frank Wedekinds ist der Sammelband „Die Fürstin Russalka", deren Inhalt der Verleger später in die beiden Bände „Feuerwerk" und „Die Jahreszeiten" zerspaltete. Die darin enthaltenen Novellen, Gedichte und Tanzpoeme geben erst den rechten Begriff von dem unerschöpflichen Reichtum an Ideen, Einfällen und Erlebnissen, an originalen künstlerischen Mitteln, Sprachformen und Pointen, an glänzendem Witz und strotzender Einbildungskraft, an allen unmittelbaren Gefühlen und an beweglichem, reizsamem Empfinden, von einem innerlichen Reichtum, einer Universalität

der Erfahrung und des Verständnisses für alle menschlichen Regungen, die Wedekind vor den Traditionsmoralisten mit allen Ehren auszeichnet. Wenn er so oft die gute Sitte kränkt, in Lästerungen Gottes und der Majestäten ausbricht, lichtscheues Gesindel auf die Bühne zerrt und die allzu menschlichen Schwächen respektabler Herren und Damen dem öffentlichen Gelächter preisgibt, so geschieht dies wahrhaftig nicht mit dem Ausdrucke kleinlicher Bosheit, sondern aus rücksichtslosem Wahrheitsdrange und überströmendem Wissen um unsre letzten seelischen Geheimnisse, bei deren Enthüllung er sich selber niemals geschont hat. — Dürfte ich von seinem armen, reichen Leben hier erzählen, seine schönen, herzlichen, wehmütig heitren Briefe vorlegen, der Nächte gedenken, in denen er beim Weine aufbrausend wundervolle Torheiten von sich gab, man würde sich verwundern über die einfache, oft kindliche Güte, die Hochherzigkeit und unbeugsame Redlichkeit dieses „Mephistopheles“.

Dichtkunst und ehrsames Handwerk.

Es liegt mir ferne, die fleißige und ersprießliche Arbeit derer, die zu Unterhaltungs- und Unterhalts-Zwecken schreiben, herabsetzen zu wollen. Wie dürfte ich das auch wagen! Eben diese Herren und Damen sind so in der Überzahl, so wohlsituiert und einflußreich, dabei so leutselig und gemütlich, daß nur taktlose Rebellen zum Kampfe gegen sie aufrufen. Nichts weiter möchte ich unternehmen, als eine kleine Distinktion zwischen denen, welche Dichter und denen, die etwas anderes sind. Alles Abstrakte, Literarästhetische über diese beiden einander tief feindseligen Lager scheide möglichst aus! Man befürchte nicht, daß ich wissenschaftlich und eingehend kritisch oder gar ausfallend werde! Wir bequemen uns vielmehr den Verhältnissen an. Wir klagen nicht wie ein altes Weib über die schlechten Zeiten oder wie ein Idealist über die schlechten Skribenten. Wir nehmen sie als sozial und kulturell gegebene Größen hin, als den wirtschaftlichen Niederschlag der günstigen Produktionsbedingungen in unserem Schrifttum. Aber ein bißchen unterscheiden, das dürfen wir doch noch? Nur um über unsern Geschmack uns klar zu werden, über die Stimmung, in der wir zu diesem oder jenem Buche greifen, dies oder jenes Theater besuchen sollen. Dabei braucht nicht einmal von gutem oder schlechtem Geschmack gesprochen zu werden. Rücksichtsvoll ziehen wir uns auf den Grundsatz zurück, daß über die Geschmäcker nicht zu streiten und Ludwig Ganghofer dem einen seine Eule, dem andern seine Nachtigall ist.

Folgende Dreiteilung aller belletristischen Literatur

dürfte sich nicht umgehen lassen: Belletristik wird entweder von Dichtern oder von literarischen Handwerkern oder von Dilettanten geschaffen. Über den Dilettanten, der niemals schreibt, sondern immer nur schriftstellert, ein ander Mal! Er kann sich harmlos und ergötzlich, manchmal aber auch unheilvoll und blutig ausleben. Vom Dichter unterscheidet er sich dadurch, daß er nichts Ernstes will, vom Handwerker, daß er nichts Praktisches kann. Wir machen ihm hiermit eine verbindliche Verbeugung, werfen seinen Versuchen noch einen ermunternden Blick zu und entlassen ihn vorderhand.

Befassen wir uns dagegen etwas näher mit denjenigen, die ihr Handwerk verstehen! Ich habe aufrichtig allen Respekt vor ihnen. In der Bezeichnung eines Literaten als Handwerker sollte meines Erachtens nicht ein Schimmer von Vorwurf liegen; wie gesagt, nur eine unverfängliche Unterscheidung möge es sein, eine reinliche Scheidung vom Dichter. Denn darauf allerdings muß ich bestehen, daß Dichtkunst und literarisches Handwerk etwas Grundverschiedenes sind, an ganz bestimmten Merkmalen sich sehr wohl feststellen lassen und von jedem redlichen Rezensenten auch öffentlich festgestellt werden.

Hier keine Begriffsbestimmung, nur ein paar der bewußten Kennzeichen! Jedem gebildeten Manne sind sie geläufig; ich wiederhole sie:

Was beim Löwen die Klaue, ist beim Autor die Sprache. Ein Blick auf den Rhythmus der Verse, auf den Vortrag der Novelle, auf den Dialog des Dramas und du erkennst, ob hier ein Dichter sich seinen eigenen Ausdruck schuf oder ein gelernter Handwerker sich mit dem handlichen Klischee begnügte. Diese Selbständigkeit

wird beim Dichter nun weiter leuchtend sich bestätigen in der Idee des Werkes, in Geist und Glut der Darstellung, in der Art, Welt und Menschen zu sehen und zu durchschauen und in einer wundersamen Kraft, mit ungeahnten Empfindungen und Erschütterungen gleichwie mit unbehobenen Schätzen uns zu beschenken. Der Handwerker arbeitet Stück für Stück nach soliden, erprobten Rezepten, er entdeckt keine Menschen, erkennt auch keine und gestaltet sie nicht, sondern sucht sich aus der wohl assortierten Rumpelkammer volkstümliche Gefühle und Lebensregeln, abgegriffene Wendungen, beliebte Roman- und Theaterfiguren für sein Vorhaben zusammen, schnitzelt und malt ein wenig an ihnen herum und fügt sie, wenn irgend möglich, einer spannenden Handlung ein. Und bald erkennen wir im Verlauf des Werkes, was für ein Schlag von Verfasser dahinter steht, ob ein Poet, der in Ekstasen selig und leidensvoll Unerhörtes in sich erlebte und gepeinigt von rätselhaften Gewalten des Erlebens blindlings von sich warf, nur um es los zu sein, nur um seine Seele von diesen Lasten zu befreien, oder ein Handwerker, der, mit der gewiß ganz ehrenwerten Absicht, sich und seine Familie zu ernähren, etwan auch nur mit hübschen Sachen andren Leuten ein Vergnügen, sich selbst aber wohltuenden Applaus zu bereiten, klug und sorgsam einen nützlichen Gegenstand anfertigt. Der Dichter, ein Opfer seines Dämons, der Handwerker ein Praktikus angelernter Geschicklichkeiten, Beobachter des Publikums und der Konjunktur; der Dichter meist „unerquicklich“, wenigstens für solche, die ihn noch nicht kennen, nicht begreifen, seinen Ansprüchen nicht gewachsen, zum Ringen mit dieser fremdartigen Er-

scheinung nicht aufgelegt sind, der Handwerker immer entgegenkommend, gefällig und zeitgemäß, süß im Gemüte und voll netter Gefühlchen, zuzeiten auch ein wenig gruselig, doch nicht allzu sehr.

Sind diese Eigenschaften am Handwerker oder sagen wir höflicher: am Fabrikanten, am großindustriellen Unterhaltungsschriftsteller verwerflich? Mit nichten! Ich finde sie durchaus achtenswert, weil tüchtig und für das gemeine Wohl unentbehrlich, zweckentsprechend und von ökonomischem Werte. Nur das eine vergeßt mir nicht, daß sie zu denen des Dichters in diametralem Gegensatze stehen, daß sie nichts, aber auch gar nichts mit jenen zu schaffen haben und niemals mit jenen verwechselt werden sollen. Niemals! Im Interesse der Logik, des reinen Stiles, der öffentlichen Ordnung und unseres eigenen Wohlbefindens, nicht zum wenigsten auch im wohl verstandenen Interesse der Dichter und der Fabrikanten selbst! Daß Dichter zuweilen in die Klasse der Fabrikanten herabsteigen — nicht doch: hinüberschlendern — nimmt jener Trennung nichts von ihrer Schärfe. Die Grenzen bleiben unverwischte. Man sagt dann wohl: dem Ärmsten scheint es schlecht zu gehen, es hungert ihn nach Honoraren. Oder es ging ihm im Gegenteil allzu gut, allmählich hat er sich von Werk zu Werk verwandelt und verflacht. Seinen Erfolgen fiel er zum Opfer. Seine Einkünfte überwältigten ihn. Zum Teufel ist der Genius, das Phlegma ist geblieben.

Reiner Stil! In den bildenden Künsten hat er sich erfolgreicher durchgesetzt als in den redenden. Ein Architekt wie Alfred Messel würde es entrüstet abgelehnt haben, seine Fassaden mit Standbildern im Stile der

Siegesallee zu schmücken. Thomas Mann dagegen, Dichter und Künstler von Distinktion, unserer Allerbesten einer, läßt sich dazu herbei, an einem gemeinsamen Vortrags-Abend mit „Karlchen" und „Biedermeier", die für ein süddeutsches Witzblatt ihre munteren Verschen schmieden, seine erlesene Prosa preiszugeben. Aufopfernd schmückt er ihnen ihre Fassade, weil es zwei liebe und scharmante Herren sind. Der Gesamteindruck solch eines Abends aber kann nur ein peinlicher sein. „Großmütterchens Geburtstag", ein Öldruck für das deutsche Haus, kann sich daselbst sehr anheimelnd ausnehmen; deshalb wird man ihn aber noch nicht neben einer Liebermannschen Zeichnung öffentlich ausstellen. Wieviel wird gesündigt in lyrischen Anthologien, wo wir Gedichte von Dehmel zusammengespannt finden mit solchen von Rudolf Presber und Frieda Schanz. Ein sicheresRanggefühl beweist Stefan George, wenn er den Abdruck seiner Gedichte in solcher Umgebung niemals gestattet.

Und wir selbst als Leser, Zuschauer und Genießer müssen wünschen, daß man uns nicht im Unklaren darüber lasse, was wir zu erwarten haben. Wir sind ja durchaus nicht alle dazu aufgelegt, immer nur vornehmste Kunst zu erleben. Ein hoher Herr, der den ganzen Tag im Schweiße seines Angesichts regiert hat oder ein Registrator, der so lange registrieren muß, bis ihm der Kopf zum Springen blöd geworden, kann keinen Ibsen, sondern höchstens noch Kadelburg oder ein Varietee vertragen. Das ist ihrem Wohlbefinden zuträglich, und wir wollen es ihnen gönnen. Eben deshalb wird es sich empfehlen, daß die Theaterkritiker, besonders die allzu duldsamen der Provinz, das Publikum auf Natur und Zweck

der jeweiligen Veranstaltungen unzweideutig hinweisen, und nicht etwa jedes stramme Bühnenprodukt, bloß weil es seinen Vergnügungszweck erfüllt, mit derselben Wichtigkeit behandeln, wie eine Tragödie von Wedekind oder Hofmannsthal. Ohne mich auf redaktionstechnische Fragen einzulassen, in denen ich nicht Fachmann bin, stelle ich mir doch die Möglichkeit vor, daß die Kritik im Feuilleton nur die Werke von Dichtern behandle, während alle Aufführungen, Vorträge und so weiter, die nur der Zerstreuung oder dem Amüsement des Publikums oder gar den Privatzwecken der Veranstalter dienen, in einer vom Feuilleton möglichst entfernten Gegend der Zeitung erledigt werden. Entsprechend ließe es sich mit den Berichten über Bücher halten, bei denen die Kritik ja neuerdings wenigstens zwischen Romandichtungen und Unterhaltungsromanen zu scheiden beginnt.

Dichter wie Industrielle könnten damit gleichfalls nur zufrieden sein. Jene würden ihre Werke nicht mehr in den Händen verständnisloser kleiner Leute sehen, die sich nur darüber entrüsten, diese würden sich nicht mehr dem Spott und der Verachtung der literarisch anspruchsvollen Leser und Kritiker aussetzen.

Scheint es so, als ob ich Feindschaft säe zwischen den Dichtern und den Bücherfabrikanten? Das wäre mir leid. Grimmiger können sie sich kaum mehr hassen als bisher. Ach nein, ich gebe mich vielmehr der Hoffnung hin, wenn erst das Publikum, die Kritik und die gesamte Autorenschaft selbst zu der Erkenntnis gelangt ist, daß Dichter und literarische Handwerker zwei von einander unabhängige Menschenklassen und, mit ihren völlig verschiedenen Leserklassen, keineswegs Konkurrenten

sind, dann wird sogar eine persönliche Annäherung eintreten.

Bis jetzt kann man einen Dichter und einen literarischen Handwerker, wenn sie nicht hervorragend sanftmütig sind, in Gesellschaft nicht gut zusammenbringen. Meist umschleichen sie sich mißtrauisch, der Dichter findet den Handwerker dumm und läppisch, der Handwerker den Dichter hochmütig und paradox, und schließlich geraten sie sich nicht allzu selten in die Haare. Haben sie sich aber erst an den Gedanken gewöhnt, daß ihr Ziel und Beruf sich nicht das mindeste angehen, daß der Sammelname Schriftsteller für Krethi und Plethi nur ein meldepolizeilicher Notbehelf ist, so werden sie sich als Menschen auf neutralem Boden vielleicht ganz gut vertragen. Nur öffentlich sollte man sie nicht zusammenkoppeln. Auch Goethe war mit Johanna Schopenhauer eng befreundet, und doch wäre es stilwidrig, eine Doppelstatue der beiden Hand in Hand als Nationaldenkmal aufzustellen.

Die Gebrüder Mann.

Keine Kunst wird im Volke so gering geachtet, wie die Kunst zu erzählen. Jeder Laie glaubt, es gehöre nur ein Bogen leeres Papier dazu, eine Feder und irgend ein merkwürdiges Ereignis; dann könne wohl er selbst sich niedersetzen und, wenn sein Alltagsberuf ihm nur Zeit dazu ließe, die Sache aufschreiben, wie sie sich zugetragen hat. Selbstverständlich darf sich das Produkt dann eine Erzählung nennen, aber sie ist auch danach. Sie gleicht der Musik eines Kindes, das ohne jede Vorbildung nach eignem Belieben auf dem Klaviere klimpert. Erzählen ist leicht, gut erzählen muß gelernt und lange geübt werden, künstlerisch erzählen ist schon eine seltene — zumal unter den nachdenklichen Deutschen nicht allzu häufige — Begabung, von erzählenden Dichtern aber tritt in jedem Dezennium kaum ein halbes Dutzend auf. Um einmal persönlich zu werden: schlecht und recht erzählen kann jede Tante, „gut" zu erzählen versteht die Heimburg und der beliebte Ganghofer; zu den Künstlern darf man etwa Ompteda, Schnitzler oder Clara Viebig rechnen. Mit dem Ehrentitel eines Dichters jedoch sollte auch die Kritik so sparsam wie möglich umgehen. Nur die Nachwelt hat das Recht ihn zu erteilen. Wenn ich es gleichwohl wage, hier eine Hoffnung auszusprechen, nur das Beispiel einer Hoffnung, an Stelle zahlreicher Enthusiasten, die schon zuversichtlich rühmen, so geschieht es nicht zur „Förderung" dieses Brüderpaares Heinrich und Thomas Mann — ihre Bedeutung ist unbestritten, ihr glänzender Ruf wohlverdient und fest gegründet —, sondern um auf

Grund ihrer Werke anzudeuten, worin bei allen Mängeln im einzelnen, ja sogar im Menschlichen, „der göttliche Funke“ eines Dichters unsrer Zeit zu erkennen ist.

Als Brüder sind sie von großer Ähnlichkeit. So verschieden die Wahl ihrer künstlerischen Mittel, so feindlich ihre Weltanschauungen sich gegenüberstehen, unverkennbar ist ihre gemeinsame Abstammung aus gealtertem, überfeinertem Patriziergeschlecht, ihre menschliche Schwäche und ihre artistische Kraft. Sofern ich Dichter hier diejenigen Autoren nennen darf, die innerlich Erlebtes persönlich gestalten und in reifer Form wirkungsvoll darstellen, ist Heinrich sowohl wie Thomas Mann ein Dichter, vorläufig allerdings nur von der Mitwelt Gnaden. Jeder ein großes Talent, genial zweifellos keiner von beiden. Wer nachweisen wollte, daß einer als Genie geboren werden muß, zum Dichter aber werden und reifen kann durch Selbstzucht und glückliche Entwicklung angeborener Gaben, könnte kein besseres Beispiel finden als die Gebrüder Mann.

Als letzte Sprößlinge einer ehedem reichen Lübecker Handelsherren- und Senatorenfamilie, aufgewachsen unter einer kalten nüchternen Dressur, schon als Knaben vereinsamt und verbittert, früher selbst gegen einander abweisend und wortkarg, blieb jeder für sich angewiesen auf seine Beobachtungen und Reflexionen, die bei Heinrich, dem älteren, mehr zur Verehrung einer nie geschauten formalen Schönheit, bei Thomas zu schmerzlichen Träumereien und zur Musik sich wandten. Jene künstlerischen Instinkte, die in soliden Kaufmannshäusern oft Generationen hindurch zurückgedrängt werden, lodern dann in ihren Spätlingen mit unwiderstehlicher Gewalt

hervor, krönen und enden das geschäftliche Patriziertum mit einer aus der Art geschlagenen Künstlerschaft.

Grundmangel und Grundgewalt des Dichters liegt bei Heinrich und Thomas Mann gleicherweise in einer frostigen Menschenscheu, veredelt durch eine heiße, herrische Leidenschaft für alles Künstlerische, insbesondere für ihre persönliche Kunst, für ihr Können, ihre Werke. Die Fähigkeit, sich selber aufzuopfern für das Werk, alles primitive Glück, alle kleinen Genüsse des Alltags zu verachten, nur schaffen, unermüdlich nichts als schaffen, so vollendet wie möglich schaffen zu können, diese einzige Liebe, zu einem Abstraktum wenigstens, zu einem hohen Ziele, hat sie davor bewahrt, nichts weiter zu sein als „tönendes Erz und klingende Schelle“. Ihre Werke sind nichts weniger als volkstümlich geschrieben, so bekannt sie durch die Empfehlung der Kenner und durch zahlreiche Essays der Kritik zum Teil auch geworden sind. Selbst die „Buddenbrooks“, Thomas Manns weitverbreiteter großer Familienroman, hat sich weniger durch seine Vorzüge, als durch sein humoristisch behandeltes bürgerliches Milieu ein großes Publikum erobert. Thomas Mann selbst hat es gelegentlich ausgesprochen, daß er im Volke gewissermaßen nur als Schilderer guter Mittagessen bekannt sei. Im Grunde ist er ebenso exklusiv, ebenso abweisend gegen das gemeine Verständnis, in seinen differenzierten Empfindungen und asketischen Ideen ebenso schwierig zu ergründen wie sein Bruder Heinrich, dieser für den Durchschnittsleser abstoßendste aller deutschen Erzähler. Man hat die „Buddenbrooks“ vielfach als ein urdeutsches Buch gepriesen. Das beruht auf einer Verwechslung des Stoffes mit der Gesinnung

des Autors; jedenfalls ist es zugleich ein kritisches, spöttisches Werk, voll von einem Humor, als dessen stärkste Bestandteile sich Ironie und Sarkasmus ergeben, Eigenschaften, die dem deutschen Nationalcharakter ziemlich fremd sind. Zugeständnisse an den Geschmack des Publikums kommen zwar in seinem neuesten Roman „Königliche Hoheit" mehr noch als in den „Buddenbrooks" vor, aber eben dieser Roman spricht zugleich seine Verachtung des Volkes am offensten aus. Die Tatsache, daß in der mütterlichen Familie der Gebrüder Mann eine Kreuzung mit Kreolen stattfand, übte auch auf die Natur ihrer Werke einen gewissen Einfluß aus. Am schärfsten tritt das romanische Element bei Heinrich Mann hervor, der es in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe bewußt betont. Er macht aus seiner Abneigung gegen deutsches Wesen kein Hehl, fühlt sich d'Annunzio verwandt, übersetzt mit Vorliebe französische Autoren, lebt und dichtet unter italienischem Himmel. Heinrich Mann ist, sobald er deutsche Verhältnisse behandelt, ausgesprochner Satiriker, Meister der Karikatur im Stile des „Simplicissimus". Sein Gebiet ist das der künstlerischen Verzerrung, der freilich nicht die Freude am Zerrbild, sondern ein eifernder Haß gegen alles Enge, Niedrige und Verstumpfte die Feder führt. Er ist der grimmigste Feind der deutschen Bourgeoisie, der er entstammt; er wird nie müde, ihr die bitteren Wahrheiten zu sagen, die seine Jugend am eignen Leib erfahren mußte, so wenn er im „Professor Unrat" die spukhafte Erscheinung eines Schultyrannen beschwört oder im „Schlaraffenland" die mit jüdischem Unternehmertum durchsetzte Berliner Literatengesellschaft aufs Korn nimmt. Die Schulerfah-

rungen unsrer beiden Erzähler müssen allerdings die übelsten gewesen sein; denn auch Thomas Mann schildert gegen Ende seiner „Buddenbrooks" die Lübecker Oberlehrer als so schmierige, öde oder giftige Gesellen, daß sie ein ewiges Grausen vor dem ganzen Stande im Leser zurückzulassen vermögen. Nur steht ihnen Thomas seiner ganzen weicheren Natur nach mehr gepeinigt, hilflos gegenüber, während Heinrich sie mit beißendem Hohne überschüttet und die soziale wie seelische Überlegenheit der Kinder hervorzukehren sucht.

Man sieht also: trotz ihrer fanatischen Versenkung in das von allen niederen Zwecken losgelöste künstlerische Werk, sind die Brüder Mann nicht zu den reinen Artisten, den kühlen Priestern der l'art pour l'art zu zählen. Der menschliche Gehalt ihrer Romane und Novellen bewegt sie sehr stark, nur daß es ein allgemein menschlicher Gehalt sein muß. Darüber, auf hoher Warte, thronen sie als einsame Dichter, als hochmütige Betrachter, die in jedem Einzelwesen nur ein winziges Teilchen des Gewimmels sehen, einen erbärmlichen, oft drollig sich krümmenden Wurm in dem riesenhaften, heiligen Makrokosmos.

Dieser Hochmut hat viel Verletzendes für den, dem jede einzelne fremde Seele eine Welt bedeutet. Aber man muß diesen Dichtern zugeben, daß sie sich wenigstens selbst nicht schonen. Wenn Thomas Mann sich einmal liebevoll in ein Individuum versenkt, so ist es stets nur er selbst. Nur dann weiß er alle Leiden und Enttäuschungen des Daseins mit tiefstem Mitgefühl wie ein großer Poet zu besingen. Dann aber taucht er auch zugleich seine ganze Persönlichkeit in eine tiefe Selbstironie

und steigt daraus wieder hervor als ein kläglich komischer Kauz, der seine eigene Lebensangst und Lebensschwäche dem allgemeinen Gelächter schonungslos preisgibt. „Dichten, das ist Gerichtstag über sich halten", setzt er seiner tiefsinnig glutvollen Novellensammlung „Tristan" als Motto vor und konterfeit in fast jeder der sechs Erzählungen immer wieder nur sich selbst als lächerlichen Märtyrer in allen möglichen Lebenslagen und Konflikten. — Auch Heinrich Mann zeigt wenig Ehrfurcht vor seinem Ich. Am liebsten schaltet er es, weil unwesentlich, vollkommen aus und erzählt als vorbildlich objektiver Chroniqueur. Wenn er wirklich einmal hinter einer seiner Figuren zu stehen scheint, so ist es sicher eine der weniger sympathischen oder nur ideell erträumten, wie denn überhaupt seine spärlichen persönlichen Beziehungen ihn vor allem auf die freie Erfindung der Gestalten verweisen. Am auffälligsten und nicht gerade zum Vorteile des schwungvollen Werkes tritt das in seinem dreibändigen Romane „Die Herzogin von Assy" hervor, wo in einem phantastisch erfundenen modernen Staatswesen seltsame Marionetten ein schattenhaftes Dasein führen. Thomas Mann, nicht weniger menschenfremd, verläßt sich mehr auf Jugenderinnerungen oder beseelt irgend eine Beobachtung aus seinem engsten Kreise mit dem ganzen Reichtum seiner reizsamen Empfindungen und Symbole. Freilich in der Beschränkung auf dürftigsten realen Boden zeigt er sich samt seinem Bruder Heinrich als Meister. Nie zuvor fand in der deutschen Erzählung eine so intensive Bewirtschaftung statt; nie zuvor wurde die menschliche Psyche so bis in ihre letzten feinsten Fasern nachempfindend beobachtet und in den Motiven ihres

Wirkens bloßgelegt. Heinrich Manns neuste Novellenbände „Flöten und Dolche“, „Schauspielerin“, „Stürmische Morgen“, „Die Bösen“, sowie der Roman „Zwischen den Rassen“, zweifellos sein schönstes und reifstes Werk, leisten in der Zergliederung von Nervenleben, die mit Gemütsleben nicht das mindeste mehr zu schaffen haben, höchst Bewunderungswürdiges. Nirgends freilich bewegt man sich in einer fataleren Gesellschaft als unter diesen Gestalten, die in all ihrem überreizten Selbstbewußtsein, ihrer gespreizten Arroganz dasselbe rein künstlerische Vergnügen bereiten wie etwa die Gemälde von Max Slevogt, der gerade die unausstehlichsten Modelle am wirkungsvollsten porträtiert. So sympathisieren denn unsere beiden Dichter noch am ehesten mit den Gestalten, die den realen Mächten ebenso abweisend gegenüberstehen wie sie selbst.

Als Schattenseite ihrer lebensscheuen Eingezogenheit darf aber auch eine andere Eigenart der Gebrüder Mann nicht unerwähnt bleiben, ihre Neigung, Zeitgenossen, meist Angehörige und Freunde ebenso unverkennbar wie künstlerisch zwecklos zu konterfeien. So zeichnete Heinrich Mann in seinem Roman „Die Jagd nach Liebe“ nach dem Hörensagen und Zeitungsnotizen eine Anzahl bekannter Münchner Persönlichkeiten porträtmäßig, doch nicht gerade vorteilhaft ab. Auf die Modelle aus Thomas Manns „Buddenbrooks“ weist man in Lübeck mit Fingern, und in bibliophilen Kreisen kursiert eine seiner köstlichsten Novellen „Wälsungen-Blut“, die noch in letzter Stunde aus der „Neuen Rundschau“ leider entfernt werden mußte. In einer Broschüre „Bilse und ich“ machte er dann geradezu ein Recht auf Porträtierung

geltend. Niemanden wird er damit überzeugt haben. Die stolze Ablehnung aller menschlichen Gesichtspunkte zugunsten der rein künstlerischen mag für den Künstler maßgebend sein, die menschliche Gesellschaft aber, der er nun einmal angehört, wird die Folgen sozialer Rücksichtslosigkeit stets unangenehm spüren lassen.

Stimmen nun diese beiden Brüder darin überein, daß sie sich heimatlos in ihrem Volke fühlen und, geschnürt in den Panzer ihres Kulturhochmuts, das lebendige, aber ach! so gewöhnliche Treiben rings um sie her, sich ängstlich vom Leibe halten, so scheiden sie sich streng von einander durch die Traumgebäude, die ein jeder der beiden Idealisten still für sich aufgerichtet hat, um eine Zuflucht vor den Widerwärtigkeiten der realen Welt darin zu finden. Heinrich Mann ist äußerlicher. Er schätzt über alles Schönheit und Genießen. Aber da ein solches Maß von Freiheit, Kraft und Sinnenfreude, wie er es verlangt, in unserer verständigen Zeit, zumal bei unserem soliden Volke, nicht zu finden, ja ganz undenkbar ist, andrerseits er selbst am wenigsten der Mann dazu wäre, es auszubeuten, so verläßt er hohnlachend diese Welt der Oberlehrer und der schlechten Skribenten und siedelt sich auf phantastischen Höhen an, die nie eines Menschen Fuß betrat. Nur die Herzogin von Assy und ihr Kreis, allenfalls noch der Romane als Typus, versteht sich auf das große, wahrhaft königliche Leben. Frauen, so schön, sinnlich und herrisch, wie sie unsere arme Erde nimmermehr hervorbringt, Männer, so starken Geistes, so kühn und wild, wie höchstens die Renaissance sie kannte, bevölkern seine Träume. Nur in seinen Phantomen ist auch die Liebe zum Weibe würdig,

gepriesen zu werden. Wo er ihr im Alltag begegnet — in der „Jagd nach Liebe“ oder in seiner Novelle „Schauspielerin“ — da entkleidet er sie all ihrer vulgären Reize und hält es für vornehmer, auf den schalen Rest lieber ganz zu verzichten. — Thomas Mann gilt als ewiges Gesetz, daß ein Mensch, je vornehmer er ist, desto unglücklicher sein muß; er versteht zwar „die Wonnen der Gewöhnlichkeit“, aber er haßt und flieht sie als Sünde wider den heiligen Geist. —„Ist denn, wer stark ist, kein Held?“ fragt sein Piero Medici, und Fiore, die große Kurtisane, antwortet ihm: „Nein. Sondern wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt, — der ist ein Held.“ Ja, sogar aus bloßem Widerstand gegen körperliche Beschwerden möchte Thomas Mann (siehe die Novelle „Schwere Stunde“) ein ruhmwürdiges Heldentum herleiten. In allen seinen Novellen, namentlich in seinen Savonarola-Dialogen „Fiorenza“, kehrt der alte Gewissenskampf zwischen den Mächten der Lust und der Askese wieder. Thomas Mann, seiner ganzen Natur nach zum „Nazarener“ verurteilt, findet sich selbst in Savonarola wieder und verschmilzt den Kern von dessen Bußpredigten mit der Schopenhauerschen Ethik und Metaphysik zum Ideal eines puritanischen Lebenswandels. In „Fiorenza“ findet sich diese Weltanschauung, die vielleicht noch einmal zu breiten Wirkungen berufen ist, in leuchtenden und eindrucksvollen Renaissancegestalten dargestellt. Mögen auch diese Menschen, die der Dichter aus der Historie seinen Zwecken entsprechend rekonstruieren mußte, etwas Maskenhaftes an sich tragen, entworfen sind sie in einem monumentalen Stil. In einer wundervoll prunkvollen

und doch kristallklaren Sprache predigen sie die Ideen ihres Schöpfers, der hier aus seinen düstersten Tiefen viel funkelndes Gestein zutage förderte. Ob der stilistisch entzückende Roman „Königliche Hoheit“ mit seinem überraschenden Abstieg ins Flachland des Optimismus und seiner harmlosen Liebesgeschichte mehr bedeutet als eine idyllische Episode, kann nur Manns nächstes Werk lehren.

Die deutsche Dichtung ist von jeher reich gewesen an Männern, deren menschlich Teil ihrem Volke mißfallen mußte, und die ihre Zurückgezogenheit mit bitteren Worten zu rechtfertigen wußten. Heinrich Heine war den Deutschen zu frivol, Grillparzer war ihnen zu grillig, Hebbel zu herbe, Platen zu steif. Auch die Gebrüder Mann werden, falls sie dereinst jenen Großen sich als ebenbürtig erweisen sollten, mehr kühle Hochachtung empfangen als herzliche Liebe. Aber schon jetzt möge man erkennen, daß ihre Feindschaft gegen unsere Welt edlen Ursprungs ist, ihre Enttäuschung ohne Rachsucht, ihr Idealismus voll Ernst und Hoheit und von reiner Flamme. Man sollte sie auch in ihrem Werte nicht gegen einander abwägen und ausspielen. Noch sind sie beide wandlungs- und steigerungsfähig. Nur so viel läßt sich bis jetzt sagen, daß Heinrich Mann wohl das stärkere Temperament, den freieren Kopf, die umfassendere Bildung besitzt, Thomas Mann dafür das zartere Empfinden und die tiefere Erkenntnis des Menschen.

Hauptwerke von Thomas Mann.

„Buddenbrooks“, Verfall einer Familie. Roman. — 1901.

Schon Thomas Manns erstem Novellenbande „Der kleine Herr Friedemann“ war die strenge Weltanschauung

und ein Abscheu vor dem Leben eigentümlich, der sich selber als schwächlich verachtet und bekämpft, dazu vielversprechend die überaus kühle, fast peinliche Kleinmalerei, eng verbunden mit lebhaftester Intuition und in den letzten Erzählungen mit einem schmerzhaften Humor. Der Roman „Buddenbrooks" nun erfüllte sofort alle Erwartungen, die sich an den jungen Autor knüpften, im weitesten Maße und, was das Erfreulichste war, er gab die Zuversicht, daß Thomas Mann niemals Romanfabrikant, niemals einer jener talentvollen Vielschreiber werden würde, die schließlich zum Durchleben ihrer Stoffe keine Zeit mehr finden. Seine Figuren, seine Situationen, die alltäglichen Vorgänge, die er schildert, an sich unbedeutend und gleichgültig, gewinnen einen eigenartigen Reiz nur dadurch, daß sie für einen Dichter, daß sie gerade für Thomas Mann zum inbrünstigen Erlebnis wurden. Ohne dieses Erlebnis wären sie gar nicht denkbar, weil sie ein Dasein nur durch das Auge ihres Schöpfers führen. Andrerseits unterschied sich Thomas Mann von den Anfängern, die wohl vieles wollen und unklar fühlen, aber nicht gestalten können, durch eine reife, sichere Technik, durch Kraft der Zeichnung und Farbe, durch verblüffende Anschaulichkeit und lebhaften Vortrag, namentlich auch durch einen echt epischen Stil, der reich war ohne Schwulst, originell ohne Absicht, kunstvoll ohne Künstelei. Der Roman führt den Untertitel „Verfall einer Familie", und in der Tat handelt es sich um nichts anderes als um das Sterben der letzten Buddenbrooks, die als alte Lübecker Patrizier in ihrem Handelshause und ihrer Kaste eine letzte, kurze Blüte genießen, dann aber, rasch degeneriert, an Ent-

kräftung zugrunde gehen. Also ein sehr einfaches Motiv, durchaus kein hohes Ziel, keine schwierige Aufgabe, die der Verfasser sich da stellte. Er verzichtete auf jede Verwicklung, schürzte keine Knoten, konstruierte keine Konflikte, verschwieg seine Ideen und seine Hoffnungen, suchte vielmehr allen Ruhm vornehmlich darin, gelassen, doch eindringlich darzustellen, wie vor seinem inneren Auge das Leben sich abspielt, nämlich als ein unentrinnbares Verhängnis armer, schuldloser, meist lächerlicher Menschen, die man um so inniger liebt, je mehr man sie verachten muß. Im Gegensatz zu den erwähnten Novellen befleißigte sich der Roman einer harten Objektivität. Der Dichter erklärt sich darin weder für noch gegen das Milieu; von religiösen und ethischen Grundsätzen wird berichtet ohne die leiseste Kritik; die verschiedenartigsten Leute werden vorgeführt nebst einer Fülle kleiner bezeichnender Auftritte, aber die wenigsten Personen ließen sich als „sympathisch“ oder „unsympathisch“ bezeichnen; nur ein schmerzlich mitfühlendes Lächeln glaubt man fortwährend auf den Zügen des Dichters zu erblicken. Er findet die Menschen, wenigstens diese Durchschnitts-Lübecker, um die es sich hier ausschließlich handelt, mit all ihren kleinen Schwächen und Eitelkeiten, ihrem nutzlosen Treiben und ihren kindlichen Klagen, mehr oder weniger drollig. Nur ein paar rührende Kindergestalten besitzen seine tiefernste, uneingeschränkte Liebe. Über ihnen allen aber, über dem Dichter wie über seinen Gestalten, waltet das grausame Leben und vergiftet seinen Humor mit einer schrecklichen Bitterkeit. Es ist klar, daß armselige, öde Geschehnisse des Alltags mit ihren vielfachen Wiederholungen nur dann fesseln kön-

nen, wenn ein Künstler sie darstellt, der über und zugleich tief in ihnen lebt. Eine vornehme, feinfühlige Persönlichkeit mußte das trübselige Gewimmel durchdringen, um es reizvoll zu machen. Thomas Mann hatte die rechten Augen, die rechten Nerven, die rechte Sprache dafür. Zunächst beobachtet er mit unermüdlichem Fleiße; je unscheinbarer die Züge, desto bezeichnender werden sie ihm. Die Linien des lokalen Hintergrundes, die von den Heimatkünstlern gern dick und ohne Perspektive aufgetragen werden, die Stimmung der deutschen, der lübeckischen Heimat zeichnet er klar, doch stets diskret; sie verstehen sich für ihn von selbst. Viel wichtiger sind ihm die Seelen der Menschen und ihre Beziehungen zu ewigen Gesetzen, zu den Rätseln von Werden und Vergehen. An die zehn Sterbefälle werden erzählt und vielfach ausführlich geschildert: jeder ist von neuem erschütternd. Tod bedeutet hier überall Erlösung, das Sterben dagegen mit all seinen Ängsten und Qualen den Gipfel des Grauenvollen in unserem Leben. Die Art, wie Thomas Mann den Verlauf von körperlichen Leiden darstellt, und deren Rückwirkung auf das Gemüt — in dürren Worten, die gleichwohl vor Entsetzen sich zu winden scheinen — zeugt für die Intensität seines Empfindens ebenso wie für die Biegsamkeit seines Stils. Die Menschen charakterisiert er nicht sowohl durch Analyse ihrer Natur oder ihrer Willensimpulse als vielmehr induktiv durch eine Reihe immer markanterer Einzelzüge, etwa kleiner Tagesbedürfnisse, Angewohnheiten, stereotyper Redensarten, derart, daß auch der Blick des Lesers von außen her allmählich immer tiefer nach innen dringt.

„Tristan“, Sechs Novellen. — 1903.

Sein zweiter Band Novellen noch wertvoller als der Roman, noch glänzender in der Darstellung, tiefer an Erkenntnis, klarer in der Anschauung des inneren Lebens, durchleuchtet und durchwärmt von ernsten, wehmütigen, trostreichen Gedanken, die, wie Fackeln an einander gereiht, die schwierige Bahn weisen zu den letzten Rätseln unsrer zerrissenen Kultur. Novellen von einer so edlen dichterischen Reinheit, daß wohl alle jüngeren Novellisten in Thomas Mann neidlos einen Meister ihrer Kunst anerkennen. Die erste Erzählung „Der Weg zum Friedhof“ wurde bereits wiederholt öffentlich vorgelesen und gelegentlich von begriffsstützigen Zuhörern auch angezischt, bleibt aber nichtsdestoweniger das Muster einer symbolischen Novellette, die auf knappestem Raume fast alle Wirkungen ausübt, deren die Epik nur fähig ist. Aus einem alltäglichen Vorgang wird eine ganze Weltanschauung in lebendigster Weise bildmäßig gestaltet. Umfassende, unerbittliche und doch von einem, wenigstens abstrakten, Mitgefühl gesättigte Seelenkunde, schärfste Beobachtung menschlichen Gebarens, kunstvolle Steigerung eines unsterblichen Konfliktes von allgemeiner Bedeutung zu tragikomischer Katastrophe, in einem durchaus persönlichen, zu reifer Süßigkeit ausgewachsenen Stil — das ist eine Vereinigung von Vorzügen, nach der man in der deutschen Novellistik lange suchen darf. Dem „Weg zum Friedhof“ verwandt durch universalen Gehalt ist „Gladius Dei“. Auch hier wird das Schicksal einer Weltbetrachtung und Lebens-Praxis an einem trivialen Straßenvorgang unsrer Tage zur Erscheinung ge-

bracht. Eine Savonarola-Natur, Anbeter der unsichtbaren Heiligtümer, fanatischer Verächter aller äußerlichen Reize, betritt entrüstet einen unsrer aufgeputzten Kunstsalons und fordert von dem verblüfften Ladeninhaber die Entfernung eines profanierenden Madonnenbildes. Nach Aussprache seiner erhabenen, aber ach so lächerlich aussichtslosen Ideale läßt ihn der Schönheitshändler Blütenzweig durch den Hausknecht — „eine unmäßige, langsam über den Boden wuchtende und schwer pustende Riesengestalt, genährt von Malz, einen Sohn des Volkes von fürchterlicher Rüstigkeit“ — in die Gosse werfen.

In dieser Novelle, wie in den übrigen, kommt es dem Dichter weniger auf eine Reihe wechselnder Ereignisse an, als auf die Entfaltung eines einzelnen Charakters, eines menschlichen Typus, den er zum Gefäß bestimmter, weitschauender Ideen macht, vielfach wohl seiner, des Dichters Ideen, seiner eigenen schwermütigen, humoristischen Lebensanschauung. Und zwar handelt es sich in einer jeden Novelle um den Typus Tristan-Savonarola, um den von des Gedankens Blässe angekränkelten, von der lachenden Tatkraft brutalisierten Schwärmer, mag er nun auftreten im Gewand des trauernden Trunkenboldes Piepsam oder des jungen Ästheten Spinell aus Galizien, des betrogenen und verhöhnten Ehemannes, oder endlich des Dichters Tonio Kröger, mit dessen nachdenklicher Geschichte Thomas Mann seine eigene Entwicklung zu erzählen scheint. In Tonio Kröger bekämpfen sich unablässig die Instinkte des Künstlers mit denen des normalen Bürgers. Als Patriziersohn liebt er alles Gesunde, Normale, Reinliche, alles, was

harmlos, flach und fröhlich ist, als Künstler aber sieht und durchlebt er die finsteren Tiefen, die Abgründe und grausamen Zügellosigkeiten des Daseins. „Die Macht des Geistes und des Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront, . . . schärfte seinen Blick und ließ ihn die großen Worte durchschauen, die der Menschen Busen blähen, sie erschloß ihm der Menschen Seelen und seine eigene, machte ihn hellsehend und zeigte ihm das Innere der Welt und alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist." Von Kindheit auf fühlt er sich als Ausgestoßener unter der Herde, empfindet sein Künstlertum nicht als Beruf, sondern als Fluch. Trotz alledem oder gerade w e i l er ein Dichter ist, liebt er sie, diese frische, kräftige, rohe Herde . . . „Meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen. Schelten Sie diese Liebe nicht; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit." Allerdings kann diese „Liebe" Thomas Manns das Abstrakte und rein Platonische ihres Ursprungs nie verleugnen.

„Königliche Hoheit", Roman. — 1909.

Dieses jüngste, soeben erst erschienene Werk des Dichters ist, so ferne der höfische Stoff ihm auch zu liegen schien, wiederum ein höchst persönliches Bekenntnis. Der thüringische Prinz, der rings umgeben und doch abgesperrt von einer Welt minderwertiger Untertanen, edel und vereinsamt aufwächst, lediglich zu den Pflichten einer hochadeligen Repräsentation, und der sublime Künstler

Thomas Mann, der sich nicht mit Unrecht über der bürgerlichen Gesellschaft hoch erhaben fühlt, sind im Grunde ein und dieselbe Person. Prinz und Dichter reichen sich über eine misera plebs hin die Hände. Ein echt Mannscher Hochmut durchweht das melancholisch-heitre Buch, gemildert durch die echt Thomas Mann'sche Selbstironie. Aus jedem der kleinen, enervierenden Erlebnisse der scheu-korrekten Königlichen Hoheit blickt des Dichters eignes Antlitz hervor, ein wenig schmerzlich, ein wenig sarkastisch von oben herab uns zulächelnd. Jede Gestalt des Romans ist durch eine mehr oder weniger scharfe Lauge von Ironie gezogen und in ihrer schlotternden, allzumenschlichen Nacktheit spöttischen oder bedauernden Blicken preisgegeben. Bloß die Angebetete des Prinzen, ein ziemlich freches, verwöhntes Persönchen minderer Rasse, das gestützt auf das Bewußtsein ihres Reichtums und ihrer mathematischen Studien, dem prinzlichen Stolz mit gänschenhafter Arroganz sekundiert, wird in ihrer unfreiwilligen Komik von Thomas Mann merkwürdigerweise nicht erkannt, sondern seriös genommen und fast mit Respekt behandelt. — Dagegen bewährt sich Mann in einigen hinter der breiten Liebesaffäre fast verschwindenden Nebenfiguren wieder ganz als der große Seelenkünder und mitleidende Betrachter eines stumm und heroisch ertragenen Daseins. Zweierlei fordert an diesem Werke, das innerlich nicht ganz auf dem Niveau der früheren steht, zur Bewunderung heraus. Einmal die Beherrschung des höfischen Milieus, dessen stilvoll steifes Treiben und gehaltener Ton mit Hilfe wohl mehr einer gottbegnadeten Intuition als fleißiger Studien in allen Details überraschend glaubhaft getroffen ist. Und zwei-

tens die Treffsicherheit der Sprache, deren Mechanik Thomas Mann wie ein Tausendkünstler oder Wunderschütze handhabt. Nirgends ein Wort zu viel, nirgends eines zu wenig! Jedes Wort trifft, jeder Satz sitzt! Man lese zum Beispiel nur jene Stellen, in denen der Verfasser das Wesen und die Bewegungen eines nervösen Collie-Hundes beschreibt! Wie unnachahmlich er es versteht, diesen Hund vor unsren Augen nahezu sichtbar werden zu lassen! Es ist schlechterdings unmöglich, eine Sache klarer, richtiger, schärfer auszudrücken, einen Vorgang plastischer, eine Stimmung suggestiver wiederzugeben, als Thomas Mann es tut. Die deutsche Sprache kann stolz sein auf diesen Dichter, der sie — als Erzähler wenigstens — auf ihre glänzendste Höhe führte und sie sich dehnen läßt in ungeahnter Kraft und Schmiegsamkeit.

Hauptwerke von Heinrich Mann.

„Im Schlaraffenland", Ein Roman unter feinen Leuten. — 1900.

Dieser erste Roman des Dichters ist eine blutige Satire, ja mehr als das: eine Karikatur, ganz äußerlich, kraß und ins Ungeheuerliche verzerrt, aber von glitzernden, blendenden Farben, von einem Raffinement der Darstellung, wie es in Deutschland bis dahin unerhört war. Da dieses Buch zugleich ein Schlüsselroman war und die allzu natürlichen Instinkte der Menschen sehr rücksichtslos schilderte, so blieb ihm ein kleiner Sensationserfolg nicht versagt. Mit am meisten ergötzte sich diejenige Gesellschaft daran, gegen die es zu Felde zog. Schon Mauthner und Holländer hatten sich in Romanen

über sie hergemacht, und Maximilian Harden nahm sie früher zum Zielpunkt seiner besten und boshaftesten Witze. Es ist die Welt der Jobber und der Literaten zweiten Ranges in Berlin. Was Heinrich Mann diesen „feinen Leuten“ an Roheit und Lasterhaftigkeit alles nachsagte, überschritt so offenbar die Grenzen des Möglichen, daß die Beteiligten ruhigen und vergnügten Herzens darüber mitlachen konnten. Gerade in dieser Unwahrscheinlichkeit der Dimensionen liegt ein besonderer Reiz der Erzählung. Die scharfe Spitze wird umgebogen. Die Entrüstung klingt in befreiendes Gelächter aus. Das Interesse am Stofflichen weicht der Freude über eine exquisite Kunst. Wir hören dem Erzähler zu wie einem mondänen Plauderer, der uns in der gewähltesten Form ein obszönes Histörchen erzählt. Es degoutiert ihn, lockt ihm aber doch gelegentlich ein infernalisches Lächeln ab. Hätte Heinrich Mann schon hier seine Aufgabe etwas schwerer und ernster genommen, so wäre dies für den allgemeinen Wert des Romanes gewiß von Vorteil gewesen. Er hätte damals schon, wie in seinen späteren Werken, statt der Typen Charaktere, statt des Milieus ein Kulturbild zeichnen können. Aber dem Leser wäre dann vielleicht das Lachen vergangen.

„Die Göttinnen“, Drei Romane der Herzogin von Assy. — 1903

werden allgemein für Heinrich Manns bedeutendstes und bezeichnendstes Werk angesehen und sind vielfach hoch gepriesen worden. Mir persönlich gelten seine andren Bücher mehr. In den „Göttinnen“ arbeitet er ausschließlich mit Konstruktionen. Stil und Gestalten schei-

nen auf kunstvoll ziselierten Stelzen zu gehen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß dieses groß angelegte, großartig empfundene und kraftvoll durchgeführte Werk in einer Pracht und einem Glanz erstrahlt, der unsrer deutschen Dichtung bisher völlig fremd war. Was ein richtiger guter Deutscher ist, wendet sich denn auch verdutzt und geblendet davon ab. Heinrich Manns heidnisch-romanische Weltanschauung findet darin einen grandiosen, hinreißenden Ausdruck. Diana, Minerva, Venus — die drei göttlichen Inkarnationen, in denen die Herzogin von Assy sich manifestiert, entsprechen dem dreieinigen Frauen-Ideal des Dichters. Sie nimmt er zum Gefäße seiner schmerzhaften, durchkälteten und doch scheinbar so glühenden Träume von Schönheit und zügelloser Lebensfreude. In diesem Werke allein erkennen wir Heinrich Manns, des Satirikers und Menschenfeindes, positive Seite, freilich nur projiziert auf eine Schattenwelt.

„Zwischen den Rassen", Roman. — 1907.

Wie in der „Jagd nach Liebe" und in den meisten seiner Novellen, so zeigt sich Heinrich Mann vor allem in diesem Werke als ernster, tief eindringender Psycholog. Die phantastischen und satirischen Elemente seines Stiles treten zurück. Die kühle Objektivität, die schneidende Charakter-Analyse seines Meisters Flaubert wird fast noch übertrumpft. Problem ist das Wesen eines jungen Mädchens Lola Gabriel, die als Tochter eines Deutschen und einer Brasilianerin „zwischen den Rassen" steht, zwischen der germanischen und der romanischen Rasse, und die ihre Leidenschaft hin und her gerissen sieht zwischen einem deutschen Dichter und einem italienischen

Lebemann. Man erkennt, es ist für Heinrich Mann zugleich sein eigenes Problem. Wiewohl er tatsächlich zu drei Vierteln der germanischen und nur zu einem knappen Viertel der romanischen Rasse angehört, hat er sich doch von jeher mehr der letzteren wahlverwandt gefühlt. Dieses „tua res agitur“ verleiht aber dem Roman die schöne, leidenschaftliche Inbrunst, die wir sonst bei Heinrich Mann vergebens suchen. Zudem gelingen ihm Frauen als Helden stets besser als Männer. Während er fast allen Männern durchaus ablehnend gegenübersteht, kann er sich einer gewissen Sympathie für die menschliche Natur, sofern sie nur weiblichen Geschlechtes ist, doch nicht ganz entziehen. So ist seine Lola eine der rührendsten, berückendsten Mädchengestalten unsrer modernen Literatur geworden. Eine ebenso feine Figur, überzeugend und echt humoristisch ist deren kindische, ewig eifersüchtige kleine Mama, Vollblut-Brasilianerin, mit der Lola den Kontinent bereist. Die häufigen Szenen, auch Szenen im Sinne von Auftritten, zwischen Mutter und Tochter legen letzte weibliche Triebfedern bloß. Ferner Lolas gütige Lehrerin Ernestine, die Freundinnen ihres Backfisch-Alters, verschiedene lockere Italienerinnen — sie alle prachtvoll lebendige Produkte eines unsrer ersten Charakteristiker. Über die beiden Anbeter, den Dichter Arnold und den Grafen Pardi, ließe sich streiten. Sie selbst und die Rassen, die sie vertreten sollen, sind nicht frei von Heinrich Mann'scher Karikatur. Wider seinen Willen, scheint es, hat der immer ein wenig gallige Dichter sie verzerrt. Zum mindesten muß man sagen, daß die Deutschen sich bedanken werden, solch einen schlappen Dichterknaben, und die Italiener, solch einen

depravierten Pseudo-Kavalier als einen ihrer edelsten Typen anzuerkennen. Auch was sonst von den beiden Rassen gezeigt wird, in Deutschland eine oberbayrisch-bäurische „Kienschtler"-Gesellschaft, in Italien eine reichlich verlumpte Lebewelt, zeigt die nationalen Gegensätze in schiefem Lichte. Unser bestes Deutschland, gewiß nicht plump und geschmacklos, konzentriert sich in der wirtschaftlichen Arbeit, in der Armee, an Universitäten und auf Sportplätzen; das bessere Italien hat Typen wie Rampolla, Giolotti, Ferri und Foggazzaro aufzuweisen, hat ausgezeichnete Gelehrte, eine stolze Demokratie und die mütterlichsten Frauen der Welt. — Aber was tut's, wenn diesem Romane Heinrich Manns, wie den meisten seiner Werke, die objektive Wahrheit fehlt! Die subjektive, auf die der Dichter schwört, ist mit echt moderner Rhetorik, nämlich einer verhaltenen und impressionistisch vibrierenden, eindrucksvoll verkündet.

Über erotische Dichtung.

Vor dem Münchener Schwurgericht fand im Januar 1908 einer jener Sittlichkeitsprozesse statt, in denen über die Gemeingefährlichkeit erotischer Dichtung entschieden wird. Angeklagt waren diesmal „Der Amethyst", eine auf Subskription erschienene Zeitschrift, und das öffentlich verbreitete „Lustwäldchen", eine Sammlung galanter Gedichte aus der deutschen Barockzeit. Als Herausgeber hatte sich Doktor Franz Blei zu verantworten, bekanntlich einer der gelehrtesten und geschmackvollsten Kenner älterer Literatur. Vor einer in eroticis sowie in litteris gewiß höchst unbefangenen Jury hatten Sachverständige zu erläutern, welche Dichtungen als unzüchtig anzusehen sind.

So verhielt es sich bisher mit den meisten dieser munteren Werkchen: Aus allen älteren Literaturen suchten die kundigen Herausgeber sie zusammen. Die lateinischen Autoren der Kaiserzeit, die italienischen der Renaissance und die französischen des Rokoko lieferten reichste Ausbeute. Jetzt endlich läßt die Masse dieser Publikationen nach. War es also doch kein unversieglicher Quell, sondern nur ein Gefäß, das ausgeschüttet wurde? Manches daraus ist recht hübsch, unterhaltsam und nachdenklich zu lesen, das meiste aber trägt doch nur jene rein physiologischen Reflexgebärden zur Schau, die wir zuweilen des Abends unterm Torweg beim grinsenden Hausknecht und der kichernden Köchin beobachten können.

Was man bisher so unter erotischer Dichtung verstand war durchaus leichtes, mehr oder weniger amüsantes mehr oder weniger graziöses, erotisches Getändel.

überall trat der Eros nur als der muntere, mit seinem Bogen kokettierende Götterknabe auf, dessen Pfeile kitzeln, ohne zu verwunden, der uns zu holdem, neckischem Spiele verleitet, einer Art von Blindekuhspiel, in der es wohl hie und da Zusammenstöße gibt, mit Beulen und kleinem Wehweh, nie aber unser Lebensnerv getroffen, nie unser Innerstes unliebsam erschüttert wird.

Die Broschüre eines Herrn Willy Schindler ist erschienen, betitelt: „Das erotische Element in Literatur und Kunst". Es ist in erster Linie eine Werbeschrift für buchhändlerische Berufsinteressen und für die erotischen Tendenzen des Verlags, den Herr Schindler betreibt. Gegen Ende des Heftes aber finden sich die hauptsächlichsten Neuausgaben erotischer Literatur aus den letzten Jahren zusammengestellt und besprochen. Abgesehen von den populärwissenschaftlichen und von jenen Werken, die, wie die Romane des Marquis de Sade und deren Gegenstück, die masochistischen Histörchen, zur Dichtung keinerlei Beziehung haben, handelt es sich ausschließlich um die Poesie der Liebesspiele, um die zur Erheiterung des Lesers dargestellten, veräußerlichten Akte einer animalischen Erotik. Die künstlerische Bedeutung eines Lukian und Petronius, eines Aretino, Casanova, Mirabeau und Gautier in allen Ehren, aber ich denke, wir können befriedigt aufatmen, daß nun endlich die Bahn freigeworden ist für eine erotische Dichtung gewichtigeren Inhalts, tieferen Eindringens in die Natur des Menschen, wie sie unserer im Erkenntnisdrange so anspruchsvollen Zeit entspricht. Gewiß, manch einer kennt vom Liebesleben nur die heiteren und burlesken Seiten. Man kann sich ja lieb haben im Polkaschritt, im Walzertakt und in Galopp-

sprüngen. Doch nicht überall ist Liebe gleichbedeutend mit Tanz und Getändel. Es soll vorkommen, daß sentimentale Seufzer in verzweifelten Klagen erlöschen, zärtliches Girren in Raserei umschlägt, scheue Anbetung zu blutigen Taten sich entflammt. Und diese düsteren Ausgänge nehmen wir nicht mehr als Bilder vager, wenn auch edler Gefühle hin, sondern wir haben gelernt, daß wir es auch hier mit rein körperlichen Zuständen und Vorgängen zu tun haben, kurz, daß es keine Erotik gibt, die nicht zugleich sexuellen Ursprungs wäre. Was die jüngste Wissenschaft erforscht hat, die Wissenschaft der Physiologie nämlich, der Biologie, der Anthropologie und der Pathologie, daran wird der Dichter, wenn anders er Vorgänge des realen Lebens schildern will, nicht mehr vorübergehen können. Vielleicht mag er es stolz ablehnen, die Werke von Krafft-Ebing, Forel und Eulenburg oder gar die Schriften von Bölsche, Weininger, Freud und anderen zu lesen; es steht ihm frei, da er ja intuitiv oder auf Grund eigener Beobachtungen zu diesen Erkenntnissen gelangen kann. Jedenfalls aber geht es nicht mehr an, die Erotik der Menschen ohne das Substrat des Körperlichen als bloßen blassen Widerschein guter oder böser Seelen darzustellen. Wer zum Beispiel die innere Entwickelung des Jünglings „Peter Camenzind“ uns dichterisch nahe bringen will, dabei aus angeborener Schüchternheit oder seinem schamhaften Publikum zuliebe um maßgebende Funktionen seines Helden stillschweigend sich herumdrückt, der liefert vielleicht das, was der Durchschnittsleser unter „Poesie“ versteht, den verwöhnteren Leser jedoch betrügt er um die Vollständigkeit und Redlichkeit seines Weltbildes.

Muß erst an des Dichters höchste Aufgabe erinnert werden, über die Hugo von Hofmannsthal in einem seiner Essays so schön sich ausspricht: „. . . denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem es steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren. . . . Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen.“ Was aber dürfte der Dichter, der Menschen gestalten will, weniger von sich ablehnen als das rätselhafte und machtvolle Weben ihres Geschlechtes? Oft durchdringt es übermächtig, unbeherrschbar die ganze Psyche, stets jedoch verleiht es ihr das besondere Gepräge, so daß Niemandes Fühlen und Handeln glaubhaft darzustellen ist, ohne Kenntnis von seinem Eros.

So wird denn eine jede Dichtung von der menschlichen Psyche zugleich notwendig erotische Dichtung sein. Voran und in allen Stücken die eigentlichen Liebesdichtungen, dann die Entwickelungsromane, die Werke rein psychologischen Charakters, endlich aber auch bis zu einem gewissen Grade alle Dichtungen, in denen menschliches Tun und Treiben irgendwie motiviert werden soll. Unmotivierte Menschen aber — das wissen wir aus unserer Erfahrung als Leser — vermögen unsere Teilnahme kaum mehr zu erregen.

Daß die besten Autoren diese künstlerische Aufgabe, erotisch zu motivieren, als berechtigt empfinden, beweist ihre ganze neuere Literatur. So sind mit einem umfassenden und tiefen Verstehen sexueller Erscheinungen nicht nur die Werke spezifischer Erotiker geschrieben: die Tragödien Strindbergs und Wedekinds, die „Salome“ von Wilde, die „Romane der Rose“ von d'Annunzio, son-

dern auch die jener Dichter wie Hofmannsthal, Keyserling, Heinrich Mann, Wassermann usw. — von bekannteren Ausländern seien nur etwa d'Aurevilly, Maupassant, Verlaine, André Gide, Eeckhoud, Johannes V. Jensen genannt — deren Gestalten, wo eine Darstellung der Erotik sich als notwendig herausstellte, stets eindringlich, wahr und ergreifend vor uns treten.

Also auch unsere gegenwärtige Zeit hat sich ihre erotische Dichtung geschaffen, eine ernstere zwar und stärker uns aufwühlende als jene leicht beschwingte der früheren, von verwickelten Erkenntnissen unbeschwerten Epochen. Ehedem schien es noch sehr einfach um die Liebe bestellt. Wohl trat sie von jeher so oder so, mit diesen oder jenen Gelüsten und Gebärden, mit all ihren tausend und abertausend Varietäten auf den Plan. Die Dichter aber, wenn wir von den Giganten wie Shakespeare und Goethe absehen, brachten nur zierliche oder derbe Scherze über sie, allerhand Gefühle und Gefühlchen, doch wenig Erkenntnis und keinerlei Atmosphäre. Glückliche Zeitalter, die, an der Oberfläche ihrer Liebesabenteuer in Lachen und Weinen leicht dahingleitend, noch an dem Reize des reinen Geschehens sich genügen ließen, unbekümmert um Kausalität und Hereditàt, um Hypertrophie und Anästhesie und um die endlose Skala all der zerfaserten „Zwischenstufen", ohne die wir nun einmal nicht mehr auskommen, wir eine sexuelle Klaviatur, Spieler und Tasten zugleich!

So hoch man auch die Liebesdichtung der Alten und Älteren einschätzen mag, von der griechischen Anthologie und den Tragödien des Euripides, von den römischen Idyllikern über Boccaccio und Petrarca, über Racine

und Diderot bis herab auf Musset, in England bis auf Byron, in Deutschland bis auf Heine, bei allen vermissen wir jenes Letzte, das unserem armen, erschöpften Gefühlsleben als Kennzeichen vorbehalten blieb: die „Verfeinerung“, auch in der Sexualität. Mit raffiniert arbeitenden Sonden in verborgene Schlupfwinkel physiologischer Vorgänge einzudringen, kaum noch fühlbare Ergebnisse mit einer differenzierten Empfindung zu verarbeiten, mit allerfeinsten Strichen anzudeuten, sie in einen überaus zarten, stimmunggebenden Luftton zu stellen — „la nuance, rien que nuance“, das wäre die bittersüße Aufgabe einer jüngsten erotischen Dichtung. Ihr sind nun die alten pedantischen Grenzen zwischen krankhaft und gesund, normal und anormal, simpel und extravagant völlig verwischt. Alles, was *ist*, ist doch Natur, würdiger Rohstoff dichterischen Schaffens. Alle Instinkte genießen vor dem Dichter gleiches Recht. Der Dichter wird nicht zugeben, daß die Liebesbedürfnisse eines robusten Landpfarrers, der sich erotisch nie anders betätigt, als daß er in der Furcht des Herrn Kinder zeugt, eine höhere ästhetische Berechtigung hätte als etwa die eines Mystikers, der nebenbei zum Flagellantismus neigt.

Sache des Dichters wird es freilich sein, gerade auf diesen Gebieten den höchsten künstlerischen Ansprüchen zu genügen. Nichts ist hier mehr von Übel als Naivität und biedere Gewöhnlichkeit. Unsere jetzt so beliebten schwäbisch-allemannischen Poeten werden, in ihres Gottfried Kellers Fußstapfen weiter schlendernd, über schwüle Liebesangelegenheiten wenig Ersprießliches zu sagen haben. Vor allem wird eine erotische Dichtung ohne virtuose Beherrschung des Sprachinstrumentes nicht mehr

denkbar sein. Es wäre eine unverdiente Beleidigung der deutschen Sprache, auch heute noch zu behaupten, daß sie nicht imstande sei, den Stoff der Erotik anders als roh zu bearbeiten. In den letzten zwanzig Jahren ist sie an Schliff des Ausdrucks, an Reichtum und Geschmeidigkeit der Wendungen der französischen fast gleichgekommen. Ihre Fähigkeit, die Einbildungskraft des Hörers derart zu befruchten, daß dieser aus zwei gesprochenen harmlosen Sätzen einen dritten verfänglichen sich selbsttätig bildet, überhaupt ihre Kunst anzudeuten, vielsagend zu verschweigen, Böswillige mit der unschuldigsten Miene zu verspotten, alle diese kleinen zierlichen Tücken und Künste sind auch der deutschen Sprache nunmehr geläufig. Denunzianten werden, wenn sie erotische Dichtungen verderben wollen, künftig nicht mehr an das anstößige Wort sich klammern können, sie werden sich der weit schwierigeren Aufgabe zu unterziehen haben, in den Sinn einzudringen, werden diesen zur einen Hälfte falsch, zur andern gar nicht verstehen, keinen Halt, keine Handhabe darin finden, wohl gar in Fußangeln und Fallstricken sich verfangen und am Ende wohlweislich ablassen von diesem unersprießlichen Guerillakrieg. Scheuen doch auch die vornehmeren Juristen bereits das Odium literarischer Unbildung. Untersuchungsrichter bekennen dem Angeschuldigten, daß sie zwar von Amts wegen die Interessen des Normalmenschen zu wahren hätten, jedoch persönlich um keinen Preis dieser minderwertigen Gesellschaftsklasse zugerechnet werden möchten.

Gerhard Ouckama Knoop.

Wer möchte nicht unser neues Deutschland preisen, unser Deutschland von 1871, unser mächtiges, von Rossen und Reisigen und einer ansehnlichen Flotte beschütztes Reich, das Deutschland des Welthandels und der blühenden Industrie! Vor allen preisen es die Deutschen selbst, überall und jederzeit, am rechten und am unrechten Orte; unter einander rühmen sie es in pomphaften Gesängen, Festreden und Zeitungs-Artikeln, vor dem Ausland rühmen sie es, hochgemut mit dem Säbel rasselnd. Daß es noch vor fünfzig Jahren ein ganz anderes Deutschland gab, das Land unsrer Großväter, das haben sie fast vergessen. Denn jene stillere Zeit steht heute in gar keinem Ansehen mehr, sie ist der nationalen Verachtung anheimgefallen und wird von des Reiches stolzen Söhnen als „klägliche Epoche des Deutschen Bundes" kurzweg abgetan. Ja, in Politik und Wirtschaft gab es damals freilich wenig Stoff zum Renommieren; aber das Renommieren war damals auch noch kein deutscher Charakterzug. Kapitalismus und Militarismus waren noch nicht einmal in den Flegeljahren, sondern mästeten sich erst als pausbäckige kleine Buben unbeachtet heran. Der deutsche Bürger ging in Ruhe und Besonnenheit seinem Handwerk nach, kannegießerte in aller Harmlosigkeit und sang des Abends seine schönen alten verträumten Lieder. Der schmetternde Dreiklang aus dem Tone des Unteroffiziers, des Subalternbeamten und des Geschäftsreisenden, der allmählich zur Fanfare des neuen deutschen Volkes geworden ist, ward damals noch nirgends vernommen. Wir hatten einen Adel mit adeligen Grundsätzen

und Lebensformen, ein Offiziers-Korps, das sich zum größten Teil aus diesem Adel rekrutierte, hatten noch ein bürgerliches Patriziertum, hatten eine Aristokratie der Bildung und des beherrschten Lebensgenusses: Deutschland war ein Kulturboden, Deutschland hatte Stil. Heute ist es ein Arsenal, eine Börse, ein Narrenhaus, ein Monstrehotel.

In dem Bremer Patriziersohn Gerhard Ouckama Knoop hat sich einer der Wenigen gefunden, die noch tapfer Zeugnis ablegen für das Land unsrer Großväter, die das Erbe ihrer adeligen Gesinnung, ihrer gediegenen Bildung, ihrer würdigen Formen getreulich hüten. Ein moderner Schriftsteller von altväterischer Tradition, ein überlegener Beobachter und starkgeistiger vorurteilsfreier Denker, dabei konservativ bis in die Knochen!

Ouckama Knoop hat eine größere Anzahl von Romanen herausgegeben, mehrere Novellen-Sammlungen und als sein bestes zwei schmale Bändchen rein reflektiven Charakters, die unter dem Titel „Sebald Soekers Vollendung“ und „Aus den Papieren des Freiherrn von Skarpl“ den letzten und feinsten Extrakt seiner diskreten Persönlichkeit geben.

All diese Bücher sind keine Ware für Leihbibliotheken; das Schmökerhafte liegt ihnen meilenfern. Sie verzichten auf die billigen Reizmittel der Spannung und bewegten Begebenheiten. Um ihres vollen Wertes froh zu werden, muß man sie besitzen, muß zu gelegener Stunde gemütlich in ihnen blättern und so die Schönheiten ihrer intimen Details durch wiederholtes Lesen und Durchdenken sich allmählich ganz zu eigen machen.

Das Wesentliche und Originale an diesem Autor ist

sein Kulturstandpunkt, nämlich die ablehnende Haltung, die er dem Amerikanismus und dem damit verwandten modernen Plebejertum gegenüber einnimmt, sein aristokratisches Gefühlsleben, sein enger Zusammenhang mit den Idealen jenes früheren, durchgeistigten Deutschland, das man als ein Land der Dichter und Denker in aller Welt hochachtete. Zur ausdrücklichen Vertretung dieses Standpunktes hat sich Knoop zwei Gestalten erfunden, deren Gegensatz wohl in seiner eigenen Natur begründet ist, die des ironisch verneinenden, analytischen Freiherrn von Skarpl und die des naiv bejahenden, synthetischen Sebald Soeker. Jene lebt ganz in der Kritik unsrer neudeutschen Afterkultur, diese vertieft sich in das ideale, das „innere" Deutschtum als in eine Blüte vornehmster Menschlichkeit.

In dem Roman „Sebald Soekers Pilgerfahrt" tritt uns dieser Ideal-Typus des deutschen Jünglings zuerst entgegen, und zwar als weltfremder Hinterwäldler aus dem amerikanischen Westen. Ein echter deutscher Michel, in seiner sympathischsten Erscheinung humoristisch aufgefaßt, durchwandert er das Land seiner Abkunft, überall strauchelnd über Unsitten und Anstoß erregend unter seinen geschmacklosen, vulgären und verlogenen Zeitgenossen. Ein reiner Tor, ein natürlicher, unverbildeter Mensch, der den Unsitten, wo er sie findet, in aller Unbefangenheit gesunde Wahrheiten ins Gesicht sagt, zieht er seines Wegs durchs deutsche Vaterland „als der einzig noch übrig gebliebene echte Deutsche". Allerorten fällt er peinlich auf durch sein in edler Einfalt impulsives Handeln. Nur einige unsrer Damen lieben zur Abwechslung einmal auch solche Käuze. Eine

von ihnen sagt ihm schmeichelnd: „Sie haben wohl noch keinen Begriff, wie gewöhnlich, wie ordinär diese Menschen alle sind. Beinahe allen fehlt, was sie in hohem Maße besitzen: Persönlichkeit!“ Wo Sebald Soeker auf seiner Pilgerfahrt auch hingerät, überall stößt er auf die gespreizten Manieren und die plumpe Lebensweise von Parvenüs. Höchlichst befremdet und belustigt sieht er zu, wie man bei uns mit protzenhaftem Prunk neudeutsche Feste feiert, auf Wohltätigkeitsbazaren und Bällen eine armselige Eitelkeit spazieren führt und um alles in der Welt eine gesellschaftliche Rolle zu spielen versucht. Ja, selbst die würdevolle Feier des „Goethetages“ kommt ihm nur wie ein Stück Eitelkeitsmarkt vor.

In „Sebald Soekers Vollendung“ tritt dann der gealterte und gereifte Soeker auf, mit einem Tagebuche voll köstlicher Lebensweisheit. Immer wieder beschäftigt ihn das Wesen eines idealen Deutschtums. Bitter bemerkt er von den Irrfahrten seiner Jugend: „Ich hatte noch nicht eingesehen, daß der moderne Deutsche seine allzu deutschen Vorfahren vergessen muß.“ Und weiter: „Der Panzer, welcher dem Germanen im Kampfe des Lebens nötig ist, heißt: Exklusivität. Exklusiv ist alles Vornehme: der Bauer, der Schiffer, der orthodoxe Jude. Aber die Courtisanen der Trivialität möchten ihm seine Exklusivität abschmeicheln, wie Delila dem Simson seine Haare . . .“ Er bekennt seine Vorliebe für den Offizierstand, seine Abneigung gegen Unteroffiziere und Reserveleutnants. Als notwendigster Bestandteil echter Vornehmheit erscheint ihm ein bescheidenes, zurückhaltendes, unauffälliges Benehmen. Aber an der öffentlichen und geselligen Tagesordnung ist eine laute,

großschnäuzige Wichtigtuerei. Die kurzsichtige Menge pflegt eben nur den, der von geringen Mitteln viel Aufhebens macht, mit Respekt zu begrüßen und — auf das literarische Gebiet angewandt — ihn wegen seiner „Frische" zu loben. Deshalb „werden die eigentlichen Aristokraten von den Weltbegebenheiten selten zur Macht geführt; sie wünschen es auch nicht, sondern halten sich zart und stolz beiseite". Immerhin „soll man die Jugend lieber an den Männern des Mißerfolges aufrichten. Erfolg hat etwas Unvornehmes". Den Männern der Tat wirft Soeker-Knoop mit Recht ihren völligen Mangel an Ironie vor. „Sie haben die Naivität des kleinen Menschen, der sich wichtig fühlt". Vulgäre Geister sind es, denen das Befehlen Freude macht, vulgär ist das Bestreben, sich unter den Menschen „zur Geltung zu bringen." —

Auch der ironisch überlegene Freiherr von Skarpl tritt als Freund und Mentor Sebald Soekers schon in dessen „Pilgerfahrt" auf. Die Darstellung seiner bemerkenswertesten Ansichten und seiner drolligen Eheenttäuschungen bildet den Inhalt von Knoops neuestem Werke „Aus den Papieren des Freiherrn von Skarpl". Wie liebenswert in all seiner „Frivolität", liebenswert als ein feingeistiger, tiefsinniger und tief erheiternder Mensch erscheint doch dieser steyrische Edelmann mit dem Einschlag von Bohême! Einer jener zahlreichen Ur-Aristokraten, wie wir ihnen in Kunst und Literatur jetzt immer häufiger begegnen: Überläufer aus der Welt ihrer verbürgerlichten Standesgenossen, stolze, schrankenlose Persönlichkeiten von bestem Geschmack und reichem Wissen, die nur deshalb als frivol verschrieen

sind, weil sie unter allen Lebenserfahrungen und bitteren Erkenntnissen doch das Lachen nicht verlernt haben. Weniger ernsthaft und produktiv als unsre Sebald Soekers sind sie dafür um so beweglicher, geistreicher und witziger und stets treffend in ihrer satirischen Schneid. Von seinem Familienstolz hat dieser entgleiste Freiherr durchaus nichts eingebüßt. Die ganze deutsche Kultur möchte er am liebsten aus Familiensinn und Familienstolz erneuert sehen. Seiner Meinung nach sind die alten, vornehmen Familien vollständig berechtigt zu sagen: Unser Dasein ist für das Land ein wesentlicher, wenn auch zunächst nur ideeller, Vorteil. Deshalb sollte man ihnen ihre Zukunft wo möglich durch eine hohe Rente sicherstellen. Nur sind leider die meisten unsrer modernen Aristokraten nichts weiter als herausgeputzte Kleinbürger. Wie anders dagegen die rassereinen preußischen Junker alten Schlages: „Leute, die sich in einer engen Begrenzung zu erhalten wissen, in welcher sie dann aber auch komplette Kerle sind, mit einer erquicklichen Gleichgültigkeit gegen alles Außenstehende. Ein Adel, der sich sehen lassen kann; mit der Nation vielleicht nicht so verwachsen wie manch andere Aristokratie, aber für sich betrachtet eine prächtige Erscheinung." Ebenso wie Soeker verbreitet sich auch der Freiherr von Skarpl über alle Gebiete unsres öffentlichen und privaten Lebens, über Malerei und Musik, über Ehe und Kindererziehung, über Presse und Politik, und nicht eine einzige Seite findet sich in seinen achtlos über einander geschichteten Papieren, auf der er nicht in graziösester Manier, gleichsam aus freiem Handgelenk, auf irgend einen neuen Standpunkt hinwiese oder eine weite Perspektive eröffnete. —

Auch in den Romanen und Novellen Ouckama Knoops sind die rein gedanklichen Partieen, seine Betrachtungen und kritischen Glossen, sein liebenswürdiger Spott und seine aus getäuschtem Idealismus erwachsene Ironie die wertvollsten Bestandteile.

Seine frühesten Werke, „Die Karburg“, „Die Dekadenten“, „Die erlösende Wahrheit“, stehen noch nicht ganz auf der Höhe der späteren. Wundervoll aber ist schon der Roman „Das Element“ mit seiner künstlerisch gebändigten Glut und der symbolischen Gestalt des reinen ringenden Jünglings, der in Flammen Untergang und Erlösung findet.

„Hermann Osleb“ führt zurück in die vom Dichter so verehrte Zeit unsrer Großeltern, in das ernste und gemessene Bremer Patriziertum der sechziger Jahre. Hier, wie in dem folgenden Roman „Nadeshda Bacchini“ offenbart sich Knoops Hauptkunst, Charaktere zu schaffen, sie aus einem Gedankenblock wie ein Bildhauer Schlag um Schlag von innen herauszumeißeln, sie mit Stimmung von Ort und Zeit wie mit einer flimmernden Atmosphäre zu umgeben, am glänzendsten.

In „Nadeshda Bacchini“ finden wir Ouckama Knoops satirische Betrachtungsweise zu einem überaus anmutigen und liebenswürdigen Humor verklärt. Humoristisch ist schon die Titelheldin gesehen, eine junge russische Witwe, die im Überschwange ihres gütigen Herzens — ähnlich wie Sebald Soeker — der Borniertheit und Herzenskälte der Normalmenschen nahezu hilflos gegenübersteht und namentlich mit ihren Freiern allerhand üble Erfahrungen machen muß. Eine bunte Schar

drolliger Patrone zieht durch ihre Villa am Starnberger See, an der Spitze ihre Nachbarn, drei unverbesserliche Junggesellen, die in der Komödie ihrer Liebesaffären den Chorus spielen und zugleich dem Dichter als Sprachrohr für seine nachdenklich witzigen Glossen dienen. Hervorstechende Typen unsrer neudeutschen Über- und Unkultur treten auf, so der aufdringliche Projektenmacher, der arrogante Couleurbursch, der gezierte Ästhet, das linkische Studentlein und andere mehr. Aus dem Zusammentreffen dieser Lustspielfiguren ergeben sich ungezwungen Situationen einer derben, doch stets künstlerisch gefaßten Komik.

Die Novellen Ouckama Knoops, zuletzt in dem Bande „Der Gelüste Ketten“ gesammelt, sind meist sehr zarte psychologische Entwicklungsgeschichten mit besonderer Berücksichtigung des sexuellen Momentes, das sonst von der Mehrzahl deutscher Autoren einem schamhaften Publikum zuliebe unterschlagen wird. Schwere innere Schicksale rollen sich ab, ohne eigentliche Katastrophen. Die Schrecken des natürlichen Todes gehen bei Knoop weit über alle Roman- und Theateraffekte. Fragezeichen werden aufgerichtet hinter der gesellschaftlichen Pseudo-Moral, so wenn in „Erziehung“ ein sittlich und intellektuell beschränkter Vater die ersten unschuldigen Liebesregungen seines Sohnes verkennt und mit der Peitsche auszutreiben sucht, oder wenn die Novelle „Im Hafen“ den sittlichen Wert unsrer Ehe in Gegensatz stellt zu einem illegitimen Verhältnis und dabei das lüsterne Eheweibchen beschämen läßt von der mütterlichen Sorgsamkeit einer Kokotte. Ein echter Knoop ist wieder „Der Stammbaum“, voll ätzender Ironie gegen den erfolg-

reichen Plebejer, der aus seiner scheinbar adeligen Herkunft geschickt Profit zu ziehen weiß. —

Zum Schlusse möge Gesinnung und Ziel des Dichters Ouckama Knoop zusammengefaßt stehen in dem Idealbild einer Zivilisation, das er seinen Sebald Soeker entwerfen läßt: „... ein gehaltvoll freies, kräftig-heiteres Wesen, eine ruhige Vertrautheit mit den Wechselfällen des Geschickes, lebhafter Mut ohne Eitelkeit, schönes Maß ohne alle Menschenfurcht. Es gibt nur e i n e n Weg, diesen Zustand zu erreichen: durch stolz-genügsame Selbstbeschränkung.“

Ursprung der jüngsten Strömungen.

Einer der häufigsten Vorwürfe, die wir jüngeren Autoren zu hören bekommen, ist der, daß wir unsre Stoffe von überall her nehmen, nur nicht aus dem bewegten wirtschaftlichen und politischen Leben unsrer Zeit, daß wir den „großen Fragen der Gegenwart" ohne Verständnis, ohne Interesse gegenüberständen. Hermann Bahr, der nach seinen vielfachen Wandlungen neuerdings mit Vorliebe als Apostel einer gemütlichen Resignation, ja als Feind der ihm entwachsenen „Moderne"*)

---

*) In einem Vortrag, den ich letzten Winter hörte, vergleicht Hermann Bahr die jüngste deutsche Literatur mit einer künstlich gezüchteten grünen Rose, der er keinen Geschmack abgewinnen könne; er und das deutsche Volk sehnten sich vielmehr wieder nach schlichten, bescheidenen Heckenröslein! Ja, sieht denn der so bescheiden gewordene Hermann Bahr nicht, daß seine und des Volkes Sehnsucht jederzeit gestillt werden kann im Genusse der „Heimatkunst", der biederen schwäbischen und der treuherzigen österreichischen Dichterschule! Und der „Kunstwart", der völkische Art und Literatur auf sein Banner schrieb, ist die gelesenste Zeitschrift! Unser deutsches Lesepublikum erstickt ja geradezu unter Heckenröslein und Gänseblümchen. Braucht Hermann Bahrs literarischer Embonpoint noch mehr Gemütlichkeit? Wo sind sie denn die künstlich gezüchteten „grünen Rosen", die „Feuerfresser, die nichts zu sagen haben, sondern einer den andern nur übertrumpfen wollen"? Wenn Bahr die allerdings stets spärlich gesäten künstlerischen Persönlichkeiten darunter versteht — die Dehmel, George, Wedekind, Heinrich Mann, Keyserling, Knoop, Wassermann, die er allerdings nicht zu nennen wagt — die stellen durchaus keinen Bankrott unsrer Dichtung dar, sondern ein so hohes Niveau, wie Deutschland es seit dem Zeitalter der Romantiker nicht mehr erlebt hat. Das Niveau der Persönlichkeiten bestimmt den Wert einer National-Literatur, nicht das Niveau jener Schriftsteller, die sich zum Sprachrohr des Volkes, der

auftritt, nimmt sich in einem Artikel „Hauskunst" der Unterhaltungs-Schriftsteller an und rühmt ihnen nach, daß irgend ein Fremdling, der sich etwa über unsre deutsche Gegenwart aus belletristischen Werken unterrichten möchte, kaum von irgend einem Dichter, sondern nur von den Unterhaltungs-Schriftstellern Auskunft erhalten würde. Diese Abkehr der Dichter vom äußeren Leben ihrer Nation ist unleugbar, es ist eine bewußte, ja berechtigte Abkehr, sie hat ihre guten Gründe. Zum Teil mag dabei das persönlich gespannte Verhältnis zwischen den Dichtern und der Gesellschaft, auf das ich im letzten Abschnitt dieses Buches zurückkomme, eine gewisse Rolle spielen, wahrscheinlich ist aber dies soziale Mißverhältnis erst wieder die Folge einer Entfremdung im Seelischen. Gewiß, einige Dichter — nicht immer die geringsten — sind auf den Gebieten der „großen Welt" völlig unbewandert. Manch eines dieser verträumten

„Gesamtheit" machen. Das zeigt sich nirgends deutlicher als bei Goethe, dem kosmopolitischen Volksverächter. Eine Umkehr zum Guten — in Wahrheit nur einen Fortschritt zu einer noch simpleren Einförmigkeit und Gemütlichkeit — erwartet der wandlungsfähige Hermann Bahr von der demokratischen und von einer neuen religiösen Bewegung. Nun, die deutsche Demokratie ist bereits über hundert Jahre und die christliche Religion schon fast 2000 Jahre alt, und beide haben sich ihren guten Ruf im Volke redlich verdient. Nur gerade die deutsche Literatur verdankt ihnen einen Wust von schwachen, mittelmäßigen Produkten und kaum ein halb Dutzend ihrer ewigen Werke. Was die Persönlichkeiten unsrer jüngsten Epoche zu sagen haben — und sie haben unendlich viel zu sagen, freilich ganz andere, schwierigere und ernstere Dinge als der Dichter Hermann Bahr, der unbedacht von sich aus schließt —, das geht der deutschen Mannesseele oft gar nicht lieblich ein, trägt aber gerade deshalb die reichsten Entwicklungskeime in sich.

großen Kinder hat keine Ahnung von dem, was in seiner nächsten Nähe vorgeht; es fehlt ihm an Stimmung, Gelegenheit und Energie, das öffentliche Treiben zu studieren, vielleicht ist ihm nicht einmal die Lektüre der Zeitungen interessant genug. Die meisten jedoch wissen sehr wohl Bescheid und haben sich ihr Urteil gebildet; nur sind sie der Meinung, daß unser nationales Leben der poetischen Elemente vorläufig ermangelt. Da stellen sich nun oft wohlmeinende Berater ein, aus dem Publikum oder der Kritik, mit Fingerzeigen auf dies oder jenes Ereignis, etwa auf die Reichstagswirren, auf den letzten Bankkrach oder auf den Welthandel des Deutschen Reiches, und finden, daß diese Dinge poetisch seien, weil sie praktisch so weite Kreise ziehen. Die Dichter dagegen widersprechen dem. Sie lassen sich ihre Stoffe nicht zeigen noch zutragen; wo sie aus sich selbst heraus keine Poesie sehen, da ist Nachgiebigkeit gegen die Wünsche ihres Publikums nicht zu verlangen.

Das Gefühl für das, was poetisch ist, das heißt würdig und fähig einer dichterischen Behandlung, kann zu verschiedenen Epochen verschieden sein. In den Knabenjahren unsrer Nationalliteratur waren vorzugsweise körperliche Heldentaten poetisch, im Mittelalter der Minnedienst, im Reformations-Zeitalter religiöse Kämpfe und Gefühle, in den ersten Jahren des Naturalismus die wirtschaftliche Not des Proletariats. Zu jeder Zeit aber forderte die Poesie von den Zuständen und Begebenheiten eine allgemeine Bedeutung und innere Größe, von den Menschen, die sie darstellen sollte, Inbrunst, Kraft und Redlichkeit des Gefühls. Warum weigern sich die Dichter, unsere Reichstagswirren, den letzten Bank-

krach, den deutschen Welthandel lyrisch, episch oder dramatisch zu behandeln? Weil sie in diesen Stoffen nichts als nackte Prosa finden, die prosaisch-egoistischen Umtriebe von Geschäftsleuten, die vielleicht sehr tüchtig und der deutschen Nation von Nutzen sind, in ihrem Gefühlsleben aber einförmig und gewöhnlich und meist um so kleinlicher und beschränkter je größer und umfassender ihre Tatkraft im sachgemäßen Handeln ist. Der naturalistische Dichter, der sich in die äußere Wirklichkeit verliebt hatte, mochte diese auch noch so eng und unscheinbar sein, wenn sich der betreffende Winkel nur im Gesichtsfeld seines Temperaments befand, holte die Bedeutung, die er dem Winkel gab, schließlich doch nur aus sich selbst. Hauptmanns „Weber", wohl die hervorragendste aller naturalistischen Dichtungen, ist großartig nicht um des Elends jener armen Weber willen, sondern durch das erhabene Mitleid des Dichters, mit dem er jede Gestalt, jede Szene durchtränkt. Natürlich ließe sich eine dichterische Behandlung der großen nationalen Fragen und Vorgänge ebenso denken wie der kleinen, sogar in naturalistischer Manier. Schüttet ein Dichter in die Beschreibung von Reichstagswirren all seine Verachtung, in die des Börsenkrachs einen sozial-ethischen Zorn, in die des Welthandels glühende vaterländische Begeisterung, so könnte wohl Großes entstehen. Nur ist die naturalistische Strömung eben vorübergerauscht und hat sich, wie wir sahen, zu einem gemäßigten Realismus verflacht, der schon deshalb, weil er gemäßigt, nämlich vorsichtig, harmlos und bescheiden auftritt, mit Poesie wenig mehr zu tun hat. Da gibt es zum Beispiel einen Roman „Hanseaten" von Rudolf Herzog, der sehr leb-

haft, ja fast aufgeregt in die Freuden und Leiden des Hamburger Rhederstandes, nebenbei auch in den spanisch-amerikanischen Krieg einführt. Die Geschichte bleibt bei allem Aufwand von patriotischen Gefühlen, patriotisch banal und unpersönlich, Unterhaltungs-Lektüre für den Durchschnitts - Patrioten. Oder der begabte Robert Saudek schildert in „Dämon Berlin" mit anerkennenswerter Sachkunde die Gründung eines Warenhauses, sehr instruktiv zu lesen aber dichterisch ohne jedes Interesse, weil die auftretenden Menschen, zumal der Held selbst, nur konstruierte Marionetten sind. Und so ist es bei all diesen Realisten. Mögen sie uns nun in Laboratorien, in Krankenhäusern, in Kasernen oder in Handelskontoren herumführen, uns über Luftschiffahrt oder ostelbische Landwirtschaft, über Innere Mission oder Afrikanische Ansiedelungen instruieren, sobald sie rein menschliche, seelische Beziehungen streifen, Ideen oder Empfindungen produzieren wollen, geraten sie in eine fürchterliche Schablonenhaftigkeit.

Ich wiederhole: die naturalistische Kunstform mutet die jungen Dichter veraltet an, kann sie also nicht mehr reizen. Die gemäßigt realistische ist ihrer Natur nach überhaupt undichterisch. Eine Abkehr der jungen Dichter von den äußeren Wirklichkeiten unsrer Zeit findet statt, weil ihr verfeinertes Gefühlsleben, ihre gesteigerten Ansprüche an rein menschliche Werte nur Prosa-Gehalt darin entdecken können. Der wirtschaftliche Aufschwung mag ihnen unter Umständen erfreulich sein, aber der Amerikanismus, den er mit sich bringt, erscheint ihnen dichterisch unverwertbar, allerhöchstens mit Satire anzufassen. Ob die deutsche Politik, die innere wie die

äußere und die koloniale, Anlaß zu poetischer Begeisterung zu geben vermag, ist noch zweifelhafter. Sind die Handelsherren, Großindustriellen und Börsianer bloße Arbeits-Maschinen oder Dutzend-Menschen in ihrem nüchternen Geschäftsgeist, so stoßen die Politiker ab durch ihre kleinlichen Praktiken und Kompromisse, durch ihre Eifersüchteleien, ihre Selbstsucht, ihren Parteigeist, ihren Mangel an großen Gesichtspunkten. Die jetzt so oft vernommene Klage, daß unsre große politische Zeit nur kleine Menschen finde, hat für die Literatur besondere Bedeutung: Kleiner noch als die Dichter sind ihre Modelle.

So sehen sich denn die Dichter von der Wirklichkeit, zumal von den politischen und wirtschaftlichen Realitäten und deren nüchternen Vertretern abgedrängt zu anderen Stoffen, in andere Bahnen. Neben der versiegenden naturalistisch-realistischen Strömung sprangen andere Quellen auf und wuchsen zu breiten Strömen an, die unserer Literatur schon jetzt ein bestimmtes, wenn auch nicht einheitliches Gepräge verleihen.

Zuvor sei noch auf einige geringere Abzweigungen hingewiesen, die mit ihrem ausgesprochen konservativen Charakter die mannigfachen Neigungen und Geschmacksrichtungen deutschen Urwesens in sich sammeln, das den Kern des deutschen Volkes bildet, aber keineswegs mit der deutschen Kultur zusammenfällt. Der Naturalismus, der von Frankreich ausgehend nie seinen internationalen Beigeschmack verlor, drohte eine Zeitlang jene kleineren Nebenflüsse in sich aufzusaugen. Aber so beharrlich sie von jeher alle großen Hauptströme unsrer Nationalliteratur begleitet hatten, so lebendig traten sie nach dem Abflauen des Naturalismus wieder zutage.

Von ihrer Engigkeit und ihrem behäbigen Gerinnsel hatten sie nichts verloren. Noch jedesmal wenn eine europäische Bewegung, eine Bewegung des Fortschrittes ihr Ziel erreicht hatte und versiegte, setzte die konservativ urdeutsche Reaktion mit frischen Kräften ein. Im direkten Gefolge des Realismus, geschult an dessen Stil und Praxis, lebte sie als Volks-, Heimat- und Lokaldichtung wieder auf, und füllte ihren alten Wein in neue Schläuche.

Hand in Hand mit ihr ging vielfach die Historiendichtung, die sich aus der Prosa der Gegenwart in die deutsche Vergangenheit zu retten suchte. Mancherlei übernahm sie von Schiller und den Schiller-Epigonen; Shakespeare blieb sie in tiefster Seele fremd. Mit der Volks- und Heimatdichtung verband sie das gleiche vaterländische Gefühl, die Liebe zu deutscher Sitte und Art, eine naiv traditionelle Moral und eine robuste Einfalt. Als einzige Persönlichkeit von Bedeutung entsprang ihr Ernst von Wildenbruch, der kraftvolle Theatraliker, der harmlose Gemeinplätze so dröhnend und wirkungsvoll in die Welt hinaus zu schmettern wußte, und der so recht zum Liebling seines Volkes geschaffen war. Wie die mehr intellektuellen Kreise über ihn dachten, das ist nie kürzer und treffender ausgedrückt worden als von Alfred Kerr in seinem launigen Zitat: „Er ist nur ein Trompeter, und doch bin ich ihm gut!" Die „Quitzows", „Der neue Herr", „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" verschwanden bereits wieder von den Bühnen und dürften auch in der Literaturgeschichte nicht den hohen Rang behaupten, den sie im Herzen des Volkes einnehmen.

Viele Dramatiker unternahmen gelegentlich einen bequemen Spazierritt ins romantische Land der Mär-

chendramen, wobei die primitive Romantik des Stoffes sich mit den komplizierten Kunstmitteln der romantischen Doktrin oder gar mit einem neu-romantischen Empfinden durchaus nicht belastete. Nur schmeichelten sich eben Märchendramen dem Hirnkasten des Dichters und dem Appetit des Publikums auf Süßigkeiten besonders leicht ein. Alte Stoffe lagen da in Hülle und Fülle bereit, so reich an volkstümlicher Poesie und dramatischen Momenten, daß der Dichter, ähnlich wie in der Historie, oft nichts weiter als eine Verteilung in Akte und Szenen vorzunehmen und irgend eine Allegorie eigener Weisheit hinzuzufügen brauchte. Dieser Versuchung, den Gründlingen im Parterre wieder einmal „hochpoetisch" zu kommen, konnte denn auch keiner, selbst unsrer ersten Dramatiker, auf die Dauer widerstehen. Märchendramen waren eine Zeitlang ihr bestes Geschäft.

Der verheißungsvolle Vorstoß in der Weltgeschichte als einem kulturell-psychologischen Entwicklungs-Prozeß — im Gegensatz zu der bisher üblichen Erzählung von Kriegstaten, von Haupt- und Staatsaktionen —, wie ihn Karl Lamprecht unternahm, wirkte bis in die Reihen der Romanschriftsteller. Es entstanden psychologische Kulturromane und Novellen, die bei weiterer Steigerung ins Dichterische noch einen schöneren und stattlicheren Nachwuchs in Aussicht stellen. Georg Hermanns Biedermeier-Romane „Jettchen Gebert" und „Henriette Jacoby" oder Josef Ruederers Komödie „Morgenröte" sind da voll entwicklungsfähiger Keime.

In jeder Literatur gibt es ferner eine Gruppe von Talenten, die bei gutem Geschmack und solider Schulung

im Technischen, besonders im Stil, als künstlerische Persönlichkeiten doch nur untergeordneten Ranges sind und ihren Mangel an Originalität durch Anschluß an ältere erprobte Lebensanschauungen und imponierende Strömungen auszugleichen suchen. Der Durchschnitts-Charakter ihrer Nation pflegt sich in ihnen am deutlichsten auszuprägen. In Frankreich sind es die Durchschnitts-Gallier und Anhänger der akademischen Richtung, bei uns in Deutschland die Durchschnitts-Teutonen, die „echten Deutschen" nördlicher und andrerseits schwäbisch-alemannischer Landstriche, sinnig, bieder, knorrig und gern ein bißchen lehrhaft, mit spezifisch deutschen Pietäts-Idealen. Man rühmt ihnen auch vielfach nach, daß sie die Tradition unsrer klassischen und der hochachtbaren nachklassischen Zeit fortsetzen und das Banner deutschen Gemütslebens unentwegt hochhalten. Tradition ist eine gute Sache, in der Politik allerdings eine bessere als in Kunst und Dichtung, die, wenn sie blühen sollen, immer etwas Revolutionäres an sich haben müssen. Auch unsre Klassiker sind ja in ihren gewaltigsten Werken revolutionär. Das Epigonentum schließt sich bezeichnenderweise immer nur an ihr späteres zahmeres Wirken an. Aus der Not des Epigonentums soll man aber nicht die Tugend der Tradition machen, um sie jungen Dichtern dann wohl gar mit erhobenem Zeigefinger dringend anzuempfehlen. Tradition in der Literatur ist nützlich als Bollwerk gegen künstlerische Verlotterung und gegen den Dilettantismus. Jedoch als künstlerisches Ideal gepriesen bildet sie letzten Endes nur verknöcherte Pedanten und Flachköpfe heran.

Nun steht bei uns zurzeit namentlich die Gottfried

Keller-Tradition in hohen Ehren. Gottfried Keller, der sonnige, ehrenfeste Schweizer mit dem goldenen Herzen und dem geraden Sinn, gehört unbestreitbar zu den Säulen unsrer neueren Literatur. Ob er sich aber gerade jetzt zum Praeceptor Germaniae eignet, zum Vorbild einer Dichter-Generation, die im deutschen Reich nun endlich den engen Kantönli-Geist abzustreifen und in alle Weiten hinauszustürmen sich anschickt, ist doch stark zu bezweifeln. An braven Didaktikern und behaglichen Idyllikern hat es uns Deutschen wahrlich nie gefehlt. Eher ist es jetzt wohl an der Zeit, das Unterholz und beengende Gestrüpp überlieferter Optimismen und Behaglichkeiten einmal auszuroden und sich Pfade zu bahnen in der Richtung unbetretener Höhen, hinab in unerforschte Tiefen, aus unsren alten deutschen Winkeln und Gäßchen heraus den Weg zu finden ins Freie. Nie war die Zeit uns günstiger, nie zuvor ward uns jungen Deutschen diese Aufgabe strenger geboten. Ehren wir das deutsche Gemütsleben auch in unsrer Dichtung als kostbares Vermächtnis unsrer Väter, aber nageln wir uns nicht mit kleinbürgerlicher Selbstbeschränkung darauf fest! Wer in den eng gezogenen Grenzen seiner Begabung nichts weiter kann als immer nur „alte liebe Lieder" singen und mit anmutiger Kleinkunst für das Gute und Wahre, für den Frohsinn und die Gesundheit reiner Herzen kernig eintreten, der lasse sich auch genügen an der Zustimmung seiner Volksgenossen und ärgere sich nicht, wenn anspruchsvollere Literaturfreunde mit kühlem Gruß an ihm vorübergehen.

Leider ist aber die Verärgerung in diesen und den beiden vorigen Gruppen weit verbreitet. Die meisten

dieser ur- und kerndeutschen Begabungen fühlen sich trotz ihrer populären Erfolge literarisch nicht genügend anerkannt, suchen nach einem Sündenbock und finden ihn im — Judentum, in den Dichtern und Kritikern jüdischer Abkunft. Ich kann nicht umhin, das heikle Thema hier zu berühren, auf die Gefahr hin, von meinen deutschen Stammesbrüdern als Philosemit verschrieen zu werden. Rassefanatikern wie den Herren Houston Stuart Chamberlain und Adolf Bartels gegenüber muß ich zuvor erklären, daß mein Stammbaum zweifelsohne ist, nämlich soweit ich ihn zurückverfolgen kann, zweihundert Jahre lang frei von semitischem Blute, sowie daß ich selbst mit Juden weder verwandt noch verschwägert, noch auch von jüdischem Kapital abhängig bin. Damit dürfte ich mich soweit salviert haben, daß es für meine ehrliche und freie Überzeugung gelten darf, wenn ich behaupte: die vielfachen Klagen über eine „Verjudung" unsrer Literatur sind töricht und ungerecht. Ich gehe noch weiter und bin der Ansicht, daß sich unsre Literatur der zahlreichen jüdischen Mitarbeiter sogar freuen darf, daß einige der bedeutendsten und viele der hoffnungsvollsten jungen Dichter jüdischer Abkunft sind, daß das Judentum unsrer öffentlichen Kritik die feinsten, klügsten und freiesten Köpfe liefert, daß das jüdische Lese- und Theaterpublikum das fortgeschrittenste, durchgebildetste und künstlerisch strengste ist. Nach zwei Richtungen hin ist jüdisches Wesen dem unsren unbestreitbar überlegen, im Geschäftsgeist und im Literaturgeist. Hier kann man wirklich einmal von „guter alter Tradition" im weitesten Sinne reden. Von Davids und Salomos Zeiten her sind die Juden eines der dichterisch am reichsten begabten,

eines der literarisch reifsten Völker. Mag man den jüngst erst aus langer Unterdrückung Auferstandenen ihren Mangel an großen originalen Persönlichkeiten und an eigentlich produktivem Schaffen mit einigem Rechte vorwerfen, das allgemeine Niveau ihrer dichterischen Produkte ist höher als das unsrer Kerndeutschen. Wir brauchen nur verschiedene Talente dieser gegnerischen Gruppen, etwa einerseits Fritz Lienhard, Wilhelm Weigand, August Sperl, Hermann Wette, Max Bewer, Paul Keller, Karl Busse, Hermann Hesse, Ludwig Finckh, K. A. Bernoulli zu vergleichen mit Hofmannsthal, Schnitzler, Wassermann, Beer-Hofmann, Peter Altenberg, Leo Greiner, Julius Bab auf der anderen Seite, so wird der unbefangene Kritiker, der einen lediglich künstlerischen Maßstab anlegt, die tiefere Anlage und das reifere Können der letzteren nicht bestreiten. Ja, es hilft nichts, wir müssen der Wahrheit die Ehre geben: diese Juden sind nicht nur, wie bereits in den vorigen Jahrzehnten, brillante Feuilletonisten, sondern neuerdings auch starke Künstler und Poeten. Dagegen kann man sich der Vermutung nicht verschließen, daß die spezifisch deutsche Natur der Volks-, Heimats- und patriotischen Historiendichter, der traditionell Gemütvollen und Sinnig-Beschaulichen keine besonders günstige Grundlage für ein überlegenes Können ist. Ich schließe mich in diesem Rassenstreit der gewiß auch unverdächtigen Helene Böhlau an, die in ihrem „Haus zur Flamm" mit Bezug auf die Juden bemerkt: „Einen Funken Orient sollte jeder Germane haben, dann würde es um einige Grad wärmer in Deutschland wer-

den.“ Fast möchte ich glauben, daß die größten Dichtungen unsrer deutschen Zukunft dereinst aus einer Mischung deutschen und jüdischen Geistes hervorgehen werden. —

Die Abneigung aller feineren und überlegenen Naturen gegen den grob materiellen Zug, der durch unser ganzes öffentliches Leben, durch unsre sogenannte Geselligkeit, ja bereits durch unser Familienleben geht, gegen die Eitelkeit, Streberei, Habsucht, Heuchelei, Verlogenheit der herrschenden und gegen den Neid, die Gehässigkeit, die Genußsucht und Brutalität der dienenden Klassen erzeugte nun nicht nur die nachher zu besprechende Auswanderung der Dichter in die entlegenen Gebiete des intimsten Seelenlebens, einer artistischen Form-Pflege und einer phantastischen Romantik, sondern ward auch zur Grundlage eines vertieften Humors und einer neuen, schneidenden Satire. Es schärfte sich der Blick all derer, die unter der Erbärmlichkeit eines materialistischen Zeitalters litten. Immer neue menschliche Schwächen und Widersprüche mit dem Ideal offenbarten sich ihnen und reizten sie zu nachsichtigem Lächeln oder zu bitter gellendem Gelächter. Das behäbige Schmunzeln eines Roderich Benedix und Gustav von Moser erstarb den Dramatikern auf den Lippen; selbst zahme Bürger wie Sudermann und Fulda konnten bissig werden, „Lustspiele“ wurden in den Repertoiren mehr und mehr durch „Komödien“ ersetzt, die Schablonen-Scherze der „Fliegenden Blätter“ verbleichen allgemach vor den ätzenden Glossen und Anekdoten des „Simplicissimus“. In der Komödie folgte auf den immerhin noch fröhlichen Übermut von Hauptmanns „Biberpelz“ und Hartlebens „Angele“ die geschärfte Ton-

art von Ruederers „Fahnenweihe“, Thomas „Moral“, Wedekinds „Oaha“. Dieselbe Entwicklung auf epischem Gebiete läßt sich sehr klar an den Erzählungen O. J. Bierbaums verfolgen, die vor zwanzig Jahren mit den vergnügten „Studentenbeichten“ beginnend, jetzt in dem großen Zeitroman „Prinz Kuckuck“ gipfelt, wo der Dichter unter sardonischem Gelächter die äußersten Laster malt.

Und auch der stille, gütige Humor, ein glänzendes Wahrzeichen der deutschen Literatur vor allen anderen, erlebt eine neue Blüte. Niemals seit den Tagen Jean Pauls war unsre Dichtung so gesegnet mit herzerquickenden und wahrhaft komischen Geschichten und Histörchen wie in allerletzter Zeit. Immer neue überraschende Kontraste, immer verblüffendere Parallelen gehen gerade den zartesten Dichter-Gemütern auf. Den Stil der Hyperbel und der Groteske beherrschen einige nahezu virtuos. Helene Böhlau sieht von der hohen Warte ihres warmen mitfühlenden Herzens herab arme kleine Leutchen ihren Kummer durch den Alltag schleifen, so wenn sie von der Köchin Regine berichtet, die die Mittagsschüsseln ihrer Herrschaft zusammen mit dem Grabstein ihres verstorbenen Kindes im gleichen Waschtrog abspült. Thomas Mann hat u. a. die Komik der Hunde entdeckt, die aus ihrer Ähnlichkeit mit menschlichen Manieren entspringt, und Ouckama Knoop spürt in „Nadeshda Bacchini“ den drolligen Schwächen typischer deutscher Jünglinge nach, die bisher verkehrterweise immer ernst genommen wurden. —

Die Strömung derjenigen, die sich vom Realismus abwendend, neue positiv künstlerische Aufgaben erblick-

ten, teilte sich alsbald wieder in drei verschiedene Läufe. Die eine Richtung wandte sich auf rein psychische Gebiete. Die Seele des Menschen in ihren noch unerforschten feinsten Verästelungen lockte zu intuitiver mitfühlender Erkenntnis. Je öder und prosaischer die Begebenheiten des äußeren, öffentlichen Lebens anmuteten, desto rätselhafter, komplizierter und in ihren Katastrophen erschütternder schien das Walten des Schicksals im menschlichen Herzen. Die großen Fortschritte der wissenschaftlichen Psychologie, namentlich der Psychophysik, die neuen exakten Methoden von Gelehrten wie Wundt oder Lipps regten zu einer mehr analytischen Betrachtung an. Sentimentale Ergüsse wichen einer kühlen Erkenntnis, aus der das heiße Mitempfinden des Dichters nur verhalten hervorzitterte. Als ein großer und würdiger Stoff erschien nicht mehr das, was äußerlich von Bedeutung und weithin sichtbar war, sondern oft gerade die subtilsten Herzensprobleme und verborgensten Beziehungen von Mensch zu Menschen, wenn sie nur in letzte seelische Tiefen drangen. Der Begriff der inneren Handlung und des intim psychischen Zustandes, des „Seelen-Standes" wurde ausgebildet. Interessanter als der typische Dutzend- und Durchschnittsmensch waren neue, verfeinerte Ausnahme- und Elite-Naturen, seelisch höher entwickelte, geistig edler kultivierte Individuen, die dem Dichter gleichsam eine breitere Angriffsfläche boten. Als Meister galt nun unter den Franzosen nicht mehr Zola, sondern Flaubert, unter den Russen Fedor Dostojewskij und Leo Tolstoj und auf dramatischem Gebiet vor allen der Norweger Henrik Ibsen. Die meisten jungen Deutschen dieser Gruppe blieben jedoch fast völlig frei von

ausländischem Einfluß und hielten sich lieber noch an ihre heimischen Philosophen, so etwa Bruno Wille und Karl Hauptmann an Fechner, Thomas Mann an Schopenhauer, Dehmel und Przybyczewski an Nietzsche. Auch an Dichter-Vorfahren wurde in Einzelheiten angeknüpft. So ist bei Ouckama Knoop der Stil von Goethes späteren Romanen, bei Ernst Heilborn der Theodor Fontanes unverkennbar. Zu den französischen Parnassiens, zu Baudelaire und Verlaine bestehen bei einigen Lyrikern, zum Beispiel bei Schaukal und Rilke Beziehungen. Dem Theater, das jetzt allerdings künstlerisch in steilem Abstieg begriffen ist und fast nur noch Sensationsstücke oder Schwänke aufführt, war diese Richtung aufs Innerliche wenig günstig, da in der Darstellung innerster Konflikte und Entladungen die Mittel des Schauspielers beschränkt sind und ein gewisses Quantum von Lärm, Geschrei und bildhafter Bewegung nun einmal dem Wesen eines rechten Theaterstückes immanent erscheint. So brachten es denn Ibsens Alters-Tragödien, Hauptmanns versonnener „Michael Kramer", Schnitzlers feine Diskussions-Dramen über Hochachtungs-Erfolge nicht hinaus. Der Roman dagegen befindet sich noch immer in aufsteigender Linie und tritt soeben in den guten Kampf ein um das Recht der Darstellung selbst psychopathischer Handlungen und Zustände, ein Recht, das man ihm auf die Dauer nicht wird bestreiten können, nachdem es der populären Wissenschaft eingeräumt worden ist. Überdies sind nach den jüngsten Forschungen die Grenzen zwischen Psychologie und Psychopathie so unbestimmt, so relativ und variabel, daß man mit dem pedantischen

Verbot alles „Krankhaften in der Kunst“ nur den begründeten Verdacht der Borniertheit auf sich lädt. Sind zum Beispiel Neigungen und Triebe des Pubertätsalters oder Aufwallungen einer Menstruierenden als krankhaft künstlerischer Behandlung entzogen? Ist der Irrsinn wirklich nur dann literaturfähig, wenn er schablonen- und schattenhaft angedeutet wird, dagegen „unerlaubt kraß“, wenn ihn der Dichter als Problem für sich und mit sachgemäßen Details darstellt? Ich meine, an einem abnormen Zustand, nämlich an der endemischen Massen-Krankheit der Neophobie, leiden hier die sittlich und ästhetisch entrüsteten Philister selbst. —

Wollen wir nun die Dichter der Verinnerlichung etwas doktrinär noch weiter scheiden, so finden wir, daß die älteren unter ihnen noch vom Naturalismus und seinen exakten Methoden ausgingen, während die jüngeren mehr das Stimmungs-Element betonen und damit zugleich eine vollere und weichere Sprache, einen breiten, schmiegsamen Periodenbau, überhaupt eine differenziertere Darstellungsform pflegen. Großen Gewinn von dieser Konzentration auf rein seelische Gebiete zog auch die Lyrik. Befreit von der Wiedergabe der äußeren Umgebung, deren Bestandteile die Naturalisten zuletzt oft nur noch trocken aufzuzählen pflegten, durften und mußten sie nun sinnlich-suggestive Umschreibungen des Unsagbaren in ihrer Seele finden. Mit der fortschreitenden Verfeinerung ihrer Empfindungen mußte die Kraft und Klarheit des Ausdruckes Schritt halten und oft der Rhythmus allein schon die Tonart bestimmen. Nicht immer ward vollkommene Glätte der Verse erreicht, wohl aber imponieren Dichter wie Dehmel durch das glutvoll

Stürmische, oder wie Rilke durch das fein abgewogene Maß der Rhythmen und alle bis zu den Jüngsten herab — höchstens die Damen ausgenommen! — durch klare Selbstbeobachtung und strenge künstlerische Selbstzucht.

Eine zweite, ziemlich kleine Schar junger Dichter zog sich seit Mitte der neunziger Jahre unter der anerkannten Führerschaft Stefan Georges auf eine Neubelebung und überwiegende Pflege der schönen Form zurück. Die Sprache, die als Eigenwert in Deutschland immer etwas stiefmütterlich behandelt worden ist, jedenfalls sich nie einer so bewußten Durcharbeitung erfreute wie in den romanischen Literaturen, wurde jetzt zum Gegenstand gesonderter Fürsorge, ja einer inbrünstigen Versenkung. Ein rapider Fortschritt in der Verwertung des Sprachinstrumentes war die Folge. Sämtliche Richtungen unsrer Literatur, selbst die den „Artisten" und „Ästheten" feindlichen, profitierten davon. Kein Schriftsteller, der etwas auf sich hielt, konnte sich mehr der Forderung sorgfältiger, geschmackvoller und präziser Ausdrucksweise entziehen. Sache des höchsten Ehrgeizes wurde es, abgegriffene Wendungen, Bilder und Reime zu vermeiden, einen persönlichen Stil zu entwickeln. Damit ist allein schon das große Verdienst der „Blätter für die Kunst", in denen die jungen artistischen Lyriker sich sammelten, für alle Zeit entschieden. Auch auf den Roman und das Drama haben sie im Sinne einer edlen Stilisierung befruchtend gewirkt. Nunmehr aber bleibt ihrer sehr eng umgrenzten Doktrin keine Aufgabe weiter übrig. Ihre Mission scheint erfüllt, jede Entwicklungsmöglichkeit ausgeschlossen. Ein einziges großes univer-

selles Talent nahm seinen Ausgang von diesem schönen Formalismus, ohne ihm menschlich zu unterliegen: Hugo von Hofmannsthal. In meinem Enthusiasmus für diesen Dichter maße ich mir nicht an, ein objektives kühles Werturteil zu geben. Nicht einmal die Kritiker von Beruf sind imstande, ihre persönlichen Sympathien und Antipathien völlig zu unterdrücken, geschweige denn ein produktiver Schriftsteller, der nur „Eindrücke" wiedergeben will. So wie ich mich beim besten Willen und bei aller Hochachtung nicht in die Romane der Frau Ricarda Huch hineinfinden kann, sondern mich dabei langweile, so sehr entzückt mich jeder Vers von Hofmannsthal, und die einzigen modernen Gedichte, die ich auswendig weiß und mir immer wieder vorspreche, stammen von ihm. Ohne ihn persönlich zu kennen, stehe ich von jeher seiner Gefühlswelt nahe und habe aus seinen Gedichten so tiefe Erlebnisse, so unermeßlichen Genuß geschöpft, daß ich nicht anders als im Tone der Dankbarkeit von ihnen reden kann. Ich weiß nicht einmal mir selbst genaue Rechenschaft zu geben, warum ich in diese Verse, in die „Terzinen", in die „Ballade des äußeren Lebens", in den „Vorfrühling" oder in den „Traum von großer Magie" so vernarrt bin. Ich zitiere:

„Es läuft der Frühlingswind
durch kahle Alleen,
seltsame Dinge sind
in seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,
wo Weinen war
und hat sich geschmiegt
in zerrüttetes Haar . . ."

Oder:

> „Dein Antlitz war mit Träumen ganz beladen.
> Ich schwieg und sah dich an mit stummem Beben.
> Wie stieg das auf, daß ich mich einmal schon
> in frühren Nächten völlig hingegeben
> dem Mond und dem zu viel geliebten Tal . . .“

Oder:

> „. . . Viele Geschicke weben neben dem meinen.
> Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
> und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
> schmale Flamme oder schlanke Leier.“

Ist in solchen Versen, wie ich mir einbilde, wirklich der Geist moderner Lyrik am reinsten offenbart? Tönt daraus die Seele unsrer Zeit als süße, schwermütige Musik? Oder empfinde ich sie nur als zufällige Harmonie mit meinen eigenen, persönlichen Gefühlen, die ich selbst so vollendet nicht aussprechen kann, weil ich kein Lyriker bin? Nur das ist gewiß, daß viele außer mir, und nicht die Schlechtesten, aus den Gedichten Hugo von Hofmannsthals das melodische Raunen einer Stimme vernehmen, die für sie alle und an ihrer Statt unsagbare Geheimnisse ihrer Seele in Worte faßt. —

Die Neuromantik ist die jüngste, breiteste und zurzeit einflußreichste Strömung, die sich gegen die seichte Prosa der Realisten und ihrer Realitäten wendet. Sie trägt ihren Namen nicht mit Unrecht. Mit der deutschen Frühromantik vor hundert Jahren zeigt sie eine überraschende Verwandtschaft. Ebenso wie diese entsprang sie dem Widerwillen gegen populäre Instinkte und rationalistische Lebensanschauungen, stellt sich in offenen Gegensatz zu der traditionellen Moral und der bürgerlichen Praxis, ist stark in ästhetischer Bildung und Re-

flexion, stärker im „sentimentalen" Schaffen als im „naiven" und proklamiert den Vorrang des Individuums vor den Massen, der Herrennatur vor den Knechtsseelen, des Künstlers vor den Bürgern, der farbigen Vergangenheit vor der grauen Gegenwart, der übersinnlichen vor der sinnlichen Welt. An Friedrich Schlegel denken wir bei der Zersetzung ethischer Begriffe, an Brentano bei dem Nebeneinander schwärmerischer Mystik und volksliedhaft geformter Kunstlyrik, an E. T. A. Hoffmann bei der Ausbreitung des Phantastisch-Grausigen in Roman und Novelle. Eine Menge neuer Elemente und sicherer Vorzüge vor der alten Romantik haben sich die Jüngsten selbständig zu erobern gewußt. Sie vermeiden die aphoristische Manier und bemühen sich um abgeschlossene, in Komposition und Charakteristik rund und fest dastehende Werke. Sie halten sich frei von Übertreibungen in der nationalen wie in der europäisch-kosmopolitischen Gesinnung; ihr Ausdruck, selbst in der Lyrik, gewinnt zusehends an Klarheit und Schmiegsamkeit; das Kolorit und die Stimmung vergangener Kulturepochen beherrschen sie mit soliden Kenntnissen und mit Feingefühl. — Wo ein stark ausgeprägter Individualismus als einzige dichterische Richtschnur gilt, laufen naturgemäß die verschiedensten Individualitäten nebeneinander her. Versuche, sie gegen einander auszuspielen und zu Cliquenkämpfen aufzuhetzen, sollten doch lieber unterbleiben. Es ist ja offenbar, daß Wilhelm von Scholz und Paul Ernst andere Wege gehen als etwa Herbert Eulenberg oder Julius Bab, und diese wieder himmelweit verschieden sind von den Vorläufern Bierbaum und Wedekind. Die einen

gehen von dramaturgischen Gesetzen aus und folgen, oft ein wenig starr und gar zu gedankenbeschwert den Spuren Hebbels, andere als Kinder einer heiteren Sinnlichkeit lassen sich von Kulturstimmungen, von alten Legenden oder von Sinnbildern und Parallelen der Vergangenheit inspirieren, wieder andere, mit Wedekind an der Spitze, leben und weben zwar ganz in der Gegenwart, überwinden aber deren nüchterne Prosa dadurch, daß sie alle Linien ins Grotesk-Monumentale verzerren, die Gegenwart in typischen Auswüchsen gewissermaßen stilisieren. — Auch das Genre des Phantastisch-Grausigen scheint in unserer Dichtung einer neuen Blüte entgegen zu gehen. Romane wie „Schloß Nornepygge“ von Max Brod oder „Die andere Seite“ von Alfred Kubin schlagen auf diesem Gebiete neue, sonore Töne an und zwar schon mit der Technik ausgelernter Virtuosen, die solche stürmische Erstlingswerke sofort zum Range reiner Genußobjekte erhebt. — Romantisches Kunstgefühl in der Behandlung reinromantischer Stoffe ist ihnen allen eigen, so wenig sie einander sonst auch gleichen mögen.

Daß eine schematische Trennung dieser vier letztgenannten Gruppen junger Dichter nicht scharf durchzuführen ist, bedarf keiner Erwähnung. Oft stehen sie, wie etwa Hofmannsthal, mit ihrer Lyrik mehr bei den Artisten, mit ihren Dramen bei den Neu-Romantikern, oder wie Arthur Schnitzler mit Romanen bei den Psychologen, mit einer Komödie („Der grüne Kakadu“) bei den Kultursatirikern. Ein gemeinsames Band jedoch umschließt alle diese revolutionären Talente: der Idealismus in seinem Vormarsch gegen den Geschäftsgeist, das Pfuschertum und den gemütlichen Schlendrian

der Modeliteraten. Und dieser Idealismus ist nicht etwa, wie so oft ihm vorgeworfen wird, lebensfeindlich. Er preist und veredelt das Leben da, wo sein Ursprung ist, in der Seele des Menschen. Mag er des äußeren Lebens auch oft genug vergessen, dies innere Leben bleibt sein Heiligtum.

Herbert Eulenberg.

Seit einigen Jahren verfolgt man die Entwicklung des Dramatikers Herbert Eulenberg mit wachsender Spannung und Anteilnahme. Er taucht in den Literaturgeschichten auf, ein ausführlicher Essay in Hardens „Zukunft" trat begeistert für ihn ein, Julius Bab, der ausgezeichnete Kritiker, zählt ihn in seinen „Wegen zum Drama" zu den Hoffnungsvollsten unter dem dramatischen Nachwuchs, sogar verschiedene größere Bühnen wagten es mit der Aufführung dieses oder jenes seiner Trauerspiele. Solch lebhaftes Interesse für einen jungen Dichter, der keinem Klüngel angehört, keine sozialen Tendenzen vertritt, ist in Deutschland selten und nur aus dem Seltenheitswerte der dichterischen Persönlichkeit zu erklären. Denn, wahrhaftig, Geschäfte sind mit Herbert Eulenberg nicht zu machen. Noch erscheinen seine sämtlichen Dramen als Repertoirstücke undenkbar. Ob er je zu den „Lieblingsdichtern des deutschen Volkes" gehören wird, muß stark bezweifelt werden. Aber gelesen werden diese Dramen; ein kleiner Kreis von Enthusiasten hat sich um sie versammelt; ich selbst muß bekennen, daß sie die Glut der Gefühle, den berückenden Hauch der Stimmung, darauf sie vor allem gestellt sind und darin sie wirklich glänzen, beim Lesen stärker vermitteln, als von der Bühne herab.

Gefühl ist alles in diesen Dramen, Gefühl, Stimmung, Leidenschaft, Traum und Schwärmerei; nur die gesammelte, spannende Kraft eines stetigen, in sich selbst geruhigen Willens fehlt — gerade das, was den Bühnen-Erfolg bedingt. Nach starken, aufrichtigen Gefühlen in

der Dichtung sehnt sich unsere Zeit, die von reizsamen Empfindungen und Empfindeleien übersättigt ward. Die reine, deutsche Gefühlswelt, in unseren Volksliedern und Balladen am schönsten sich offenbarend, fand in Herbert Eulenberg von neuem einen Dichter. Herrengelüste reckenhafter, wilder, trinkfester Männer, das Sehnen stiller, geduldiger, hingebender Frauen, echte Freundschaften zwischen Waffengefährten wie zwischen Geschwistern, kindlicher Gehorsam gegen Vater und Mutter, Gattentreue, Anhänglichkeit an Haus und Wald, schwermütiger Gesang und derbes Fluchen bildet durch einander den immer wiederkehrenden Inhalt der Eulenbergschen Dramen.

Am meisten fesseln sie durch die Sprache, die, ganz aus dem Geiste des Dramas geboren, machtvoll und mit hinreißendem Schwunge daherbraust. Gewiegte Dramaturgen sind heutzutage vielfach der Meinung, daß eine dramatisch gefügte, knapp und kraftvoll anschauliche Sprache als verheißungsvolles Anzeichen, wenn nicht gar als unanfechtbares Kennzeichen des geborenen Dramatikers zu gelten habe. Wäre dies richtig, so müßte in Eulenberg ein Dramatiker von großen Aussichten begrüßt werden. So ungebärdig auch in den älteren Stücken seine Gestalten brüllen, jammern und renommieren, so ungeheuerlich selbst in den jüngeren stellenweise ein Schiller erster Periode übertrumpft wird, der Ton, den die Bühne verlangt, ist getroffen und wird, ein wenig abgeschliffen, seine volle Wirkung tun. Freilich euphuistische Wendungen, wie sie Shakespeare seinen Hörern bieten durfte, sind in unserer sachlichen Zeit vom übel. Wiederholtes Zitieren von Wanzen und anderem

Ungeziefer, von Bordells und ihren Bewohnerinnen, eine Flut übelriechender Schimpfworte mag charakteristisch, auch ganz ergötzlich zu lesen sein, im Theater jedoch macht der Autor sein Publikum damit zwecklos rebellisch. Nicht anders verhält es sich mit den Maßlosigkeiten einer überquellenden Kraft, die im Grausigen etwa des Gattenmordes oder in den krankhaften Zuckungen eines Inzestes schwelgt. Ihre Raserei schlägt auf der Bühne — man mag sagen: leider! — oft ins Lächerliche um und zerstört sich somit ihre Existenzbedingung. Gerade das Grausen, das Wüten rätselhafter Dämonen in der menschlichen Seele, das Eulenberg mit Vorliebe darstellt, ist im Theater zu allen Epochen ein gefährlicher Gast gewesen. Hier, wo alle Vorgänge vom Rampenlichte grell beleuchtet, scharf und klar hervortreten, wird das Seltsame allzu leicht unglaubhaft. Die Hunderte von Zuhörern, die da im Parterre warm beisammen sitzend, allen Dämonen der Welt in ihrem Massenbewußtsein sich überlegen fühlen, sind für grausige Stimmungen viel schwerer zu haben, als der einsame Leser.

Aus dem ungebändigten Hervorschäumen heißer Gefühle, denen sich Eulenberg willenlos überläßt, ohne sich um so prosaische Dinge wie vorsichtigen Aufbau der Akte und Szenen, Spannungen, Hemmungen, Steigerungen und dergleichen sonderlich zu kümmern, folgt von selbst ein Nachlassen der dramatischen Kräfte gegen Ende jedes Werkes. Die ersten Akte pflegen bei Eulenberg die besten, seine letzten die schwächsten zu sein, eine Beobachtung, die man gerade bei kühnen und ehrlichen Dichtern häufig machen muß und die bekanntlich den äußeren Erfolg jeder Aufführung rettungslos vernichtet. Eulenbergs Dramen

sind daher, soweit ihre Aufführung in Frage kommt, so recht der Stoff für Dramaturgen und Regisseure, die in Bearbeitung, in Zusammenziehung und Streichung der oft unerträglichen Längen, in der Milderung unmöglicher Kraftstellen ihre Künste zeigen können. Viel zu rasch und leichtfertig wurden diese Stücke bisher einstudiert; die Mißerfolge, die der ahnungslose Poet damit erlebte, fallen großen Teils den verantwortlichen Theaterleuten mit zur Last. —

Als Erstlingswerk kennzeichnet sich schon äußerlich „Dogenglück", eine Tragödie in fünf Aufzügen (1899). Es leidet an sogenannten „fetten" Dialogen, meist nur Zwiegesprächen, in denen die Personen einander lange Reden voll schwülstiger Tiraden halten, und würde, ungestrichen aufgeführt, an die fünf Stunden dauern. Doch ist auch die starke, originale Begabung bereits unverkennbar. Es treten die groß gesehenen, zügellosen Soldatennaturen auf, die Eulenberg späterhin noch oft uns nahe zu bringen weiß. Der Ton und die Luft des alten händelsüchtigen, liebestrunkenen Venedig sind gut getroffen. Ein echt dramatisches Pathos hilft über handlungsarme Wüsten hinweg.

„Anna Walewska" bedeutet einen Riesenfortschritt und wäre heute noch als eines der besten Eulenbergschen Dramen den Versuch einer Aufführung wert. Hier gibt ein polnischer Edelhof aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts den Schauplatz ab. Aber auch diese nahe Zeit versteht Eulenberg aus der Prosa moderner Konversation zu entrücken und in romantischem Schwunge zu verklären. Eine strenge, überzeugende Psychologie herrscht in der Tragödie, in dieser Entwick-

lung einer überzärtlichen Vaterliebe zu blutschänderischer Wollust. Die Gestalten, die Eulenberg ungern auf Feinheiten und Nebenzüge durcharbeitet, sondern dramatisch aus einem einzigen Urtrieb heraus ihrem Verhängnis entgegenstürmen läßt, haben die monumentalen Linien der Silhouetten aus alten Balladen und Legenden.

„Münchhausen", ein deutsches Schauspiel (1900) wurde damals in Berlin durch eine dramatische Gesellschaft aufgeführt, errang aber bei Publikum und Kritik nur wenig Beifall. Sein Held, der bekannte Lügenbaron, tritt als unsteter, melancholischer Träumer und Liebhaber der jungen Gräfin Eberstein auf, der Gattin seines besten Freundes. In tapferem Widerstand gegen diese Liebe zieht er freiwilligen Tod der sittlichen Niederlage vor. Gestalt und Handlung kehrten kürzlich mit überraschender Ähnlichkeit in Vollmoellers Komödie „Der deutsche Graf" wieder, der ebenso wie „Münchhausen" in seiner passiv aufopfernden Empfindsamkeit episch reizvoll wirkt, als dramatischer Held aber völlig versagt. Im einzelnen weist „Münchhausen" zahlreiche hübsche Komödienzüge auf; geistreiche Einfälle beleben den Dialog, der shakespearisierend teils in bilderreichen Versen, teils in derber Prosa geschrieben ist.

Das nächste Trauerspiel „Leidenschaft" (1901) gelangte in Leipzig, Göttingen, Düsseldorf usw. zu erfolgreicher Aufführung und muß wohl durch seine hohen dichterischen Vorzüge gewirkt haben; denn auch hier fällt die Handlung zum Schlusse ermattet in sich zusammen. Der letzte Akt enthält nichts als ein Zwiegespräch mit zwei daran gereihten Monologen! Was aber vorhergeht, ist reich an lebensvollen, malerischen Szenen. Die

Gestalt des Mädchens, die „in Deutschland, wo und wann ihr wollt“, sich von einem Offizier, den unausrottbare Liebesleidenschaft zum Wüstling stempelt, entführen läßt, von ihm betrogen, zu Gnaden angenommen und wieder betrogen wird, bis sie an ihm zugrunde geht, ist in ihrer Reinheit und rührenden Hingebung wundervoll zart und tief empfunden.

Es folgte (1902) das vieraktige Schauspiel „Künstler und Catilinarier“, eine Komödianten-Komödie, das einzige Stück Eulenbergs, das in unserem Alltag spielt, und auch dies nur, um ihn ad absurdum zu führen. Es stellt die stolzen, eigensinnigen Ideale, von denen ja Eulenberg selbst sich als Künstler nicht trennen mag, in tragikomischen Gegensatz zu der nüchternen Erbärmlichkeit der bureaukratischen Gesellschaft, personifiziert in Bürgermeister, Amtsrichter und Schullehrer. Sie sieht im Künstler nur den Catilinarier. „Laß uns!“ so schließt der Held das Stück, „wir leben in einer andern Welt wie Ihr!“ Das Stück ist anspruchsloser und wohl auch flüchtiger hingeworfen als die übrigen, vielleicht weil der Dichter sich damit auf dem Boden des ihm als minderwertig erscheinenden modernen Milieu- und Thesenstückes zu bewegen hatte. Immerhin ist es anregend und flüssig zu lesen.

Bühnentechnisch das beste Stück ist die 1902 erschienene Tragödie „Ein halber Held“, die, von der „Dramatischen Gesellschaft“ in München aufgeführt, mit einem stark bestrittenen Erfolge sich begnügen mußte. Hauptmann von der Kreith, im Siebenjährigen Kriege preußischer Offizier, schwenkt nach dem feindlichen, seiner weicheren Natur aber näherstehenden österreichischen

Lager hinüber, wird jedoch, bevor er noch den entscheidenden Entschluß gefaßt hat, formal ungerecht gefangen gesetzt, von den Österreichern befreit, von den Preußen, denen er nun freiwillig sich stellt, verstoßen und endlich als Verräter zum Tode geführt. — Der tragische Typus einer anderen Spielart edler Schwärmer, jenes, der nicht Manns genug ist, die Härten des Lebens seinen höchsten Lebensinteressen dienstbar zu machen, der für seinen Ehrenkodex lieber Unrecht leidet als Unrecht tut. Wiederum ein prächtiges Soldatenstück, eine schmerzliche Verherrlichung soldatischer Disziplin, die als Sinnbild gelten mag für die Disziplin eines jeden sozialen Gefüges dem einzelnen schwachen Gliede gegenüber.

„Kassandra", ein Drama in Versen (1903), das Schicksal der mit dem Fluche seherischer Selbstzerstörung Behafteten, steht an Lebensfrische und bewegtem menschlichem Treiben hinter den früheren Werken zurück, übertrifft sie aber an Reife und edler Geschlossenheit des Stiles. Es ist das Stück einer einzigen Rolle, die allerdings aus dem Dämmerlichte antiker Mystik wunderbar plastisch hervortritt. Die Verse, diesmal weniger an Shakespeare als an den griechischen Tragikern geschult, fließen in Gedankenfülle und melodischem Wohlklang weich dahin. — Das Drama wurde in Cöln aufgeführt und mit Beifall aufgenommen.

„Ritter Blaubart" (1905), das im Berliner Lessingtheater einen der schlimmsten Theaterskandale entfesselte, weil hier des Dichters begeisterte Verehrer mit seinen Gegnern scharf aufeinander prallten, ist das märchenhafte Schauspiel von dem sinnlosen Wüten rätselhaft dämonischer Gewalten in des Menschen Brust, die anstürmen

wider ihn selbst und alles, was er liebt. Es ist das grauenvolle Schauspiel der ewigen, aussichtslosen Kämpfe gegen unsere dämonischen Gelüste, deren unheimliche Tiefen sich mit der armseligen Terminologie der Psychiater nicht nennen, geschweige denn erschöpfen lassen. Blaubart, von seiner ersten Frau betrogen, hat die zweite auf die Probe mit dem goldenen Schlüssel gestellt und, weil sie die Probe nicht bestand, getötet. So hat er nach einander fünf Frauen gewählt, gemordet und ihre Häupter in seinem Burg-Verließ gesammelt, als er Judith, die Tochter des biderben Grafen Nikolaus, heimführt. Wir sehen die Leidenschaft der beiden in Flammen sich vereinen, trennen und umspielen, beim Blaubart den quälenden Argwohn, die Angst vor der unabwendbaren Tat aufkeimen, bei Judith die furchtsame Hingabe an den Mann, dessen Dämon sie ahnt, die Lockungen der frauenhaften Neugier und ihren Fall. Blaubart mordet auch sie. An ihrem Grabe aber gewinnt er die Schwester. Diese Siebente entdeckt, was ihr droht, und entzieht sich langsamer Folter durch einen verzweifelten Sprung in die Tiefe.

Selbstverständlich war es nicht die kahle, bluttriefende Fabel, die den Dichter reizte. Auch die Charaktere hat er, entgegen seiner bisherigen Art, nur in flüchtigen Umrissen angedeutet. Breit ausgestaltet ist nur der Wechsel der Stimmungen in diesem von Anbeginn einem gräßlichen Fluche verfallenen Dasein. Auf diese schwülen, gespannten, grell oder verstohlen drohenden, girrenden, keuchenden Stimmungen ist der grausige Reiz des ganzen Schauspiels gestellt. Die einzelnen Auftritte enthalten nur selten einen Ansatz oder einen Ausklang von

Handlung. Es ist das Regelloseste, Regelwidrigste von einem Drama, das sich denken läßt. Es zeigt nicht einmal eine fortschreitend epische Entwicklung, sondern sprunghafte und bis ins kleinste Detail ausgesponnene Situationen. Jedoch diese Längen und Breiten sind ausgefüllt mit einem solchen Überschwang von deutscher Poesie im guten alten Sinne, daß man nicht ungern das Ganze aufgibt, um das Einzelne zu bewundern. Der Dialog ist, wie stets bei Eulenberg, außerordentlich sinnfällig und gedrungen, reich an starken und überstarken Akzenten, diesmal wohl um des Märchentones willen durchsetzt mit hübschen naiven Wendungen, freilich auch mit mißglückten Kindlichkeiten und argen Trivialitäten.

Ulrich Fürst von Waldeck (1906) bestand zwar mit überraschendem Glück die Bühnenprobe, konnte sich aber gleich seinen Vorgängern nur kurze Zeit halten. Bei hervorragenden lyrischen Schönheiten — besonders die Waldszenen im dritten Akt sind von wahrhaft Shakespeareschem Schwung und Adel — krankt das Trauerspiel an dem Grundübel aller Eulenbergschen Stücke, am Abfall der letzten Akte. Die Stimmung der Rokoko-Zeit, die dem Dichter so gut liegt, ist wie in „Münchhausen" und im „Halben Helden" wundervoll getroffen, die eheliche Liebe des Fürsten, die den Intriguen seiner teuflischen Mutter zum Opfer fällt, von einer rührenden Schwermut und Innigkeit.

Es sind, wie man sieht, die verschiedensten Stoffe aus den verschiedensten Kulturen, in die Eulenberg seine Ideen und Erfindungen kleidet. In allen ist er sofort daheim; er beherrscht ihre Ausdrucksweise und Sitten, ohne daß im geringsten Angelerntes zu spüren wäre.

Jede Einzelheit ist innerlich wie äußerlich farbig und lebensvoll geschaut, von dichterischer Reflexion durchtränkt, mit Gefühl gesättigt. Daher scheinen seine sämtlichen Dramen wie von tausend köstlichen Perlen zu schimmern, denen, um ihre letzten Zwecke zu erfüllen, nur noch die geschickte Fassung fehlt, nämlich die straff komponierte, bis zum Schlusse sich steigernde Handlung, der klare Kampf zweier unversöhnlicher Willen, die in einem Gewebe von Spannungen zu Taten sich gestalten, unter neuen Spannungen immer knapper sich verwickeln, immer schlagender sich lösen, bis als letztes, weithin sichtbares Gewitter, als Aktion, die Katastrophe sich entlädt. Wird Herbert Eulenberg an diese ewigen Gesetze der dramatischen Form glauben, endlich glauben, an ihnen lernen und sie beachten wollen, so kann er noch ein Ruhm unserer Literatur und unseres Theaters werden.

Der Dichter als soziale Erscheinung.

Der lebenskluge und geschickte Schriftsteller, der sich der Konjunktur, nämlich dem jeweiligen Geschmack des Publikums, anbequemend, seine Erzeugnisse auf den Markt wirft, ist vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus nur zu begrüßen. Er steht als Produktionsfaktor relativ hoch im Wert; denn die Nachfrage nach munteren oder gefühlvollen Versen, nach spannenden oder biederen Romanen, nach Schwänken oder instruktiven Milieustücken ist eine lebhafte. Ganz anders der Dichter. Solange er noch lebt, in der Literaturgeschichte nicht für klassisch erklärt ist, nicht offiziell empfohlen und verbreitet wird, erscheint er bis zum Beweise des Gegenteils als nutzloses Glied der Gesellschaft, als deren natürlicher Feind. Denn wer den Anspruch erhebt, sich ohne Gegenleistung ernähren zu lassen, wohl gar noch mit einer gewissen Achtung behandelt werden will, gilt gemeiniglich für einen Schmarotzer. Nun ist es aber das besondere Kennzeichen des Dichters, daß er nicht für die Gesellschaft, das Publikum, den literarischen Markt produziert, sondern — selbstverständlich auf dem Boden einer reifen Kunst — ohne bewußten Zweck aus immanenten Gesetzen seiner Persönlichkeit heraus. Die Gesamtheit der lebenden Dichter einer Gesellschaft ist deren Gewissen, und ein vorwiegend empfindliches, oft geradezu böses Gewissen, wie es die Dichter dieser Tage darzustellen scheinen, pflegt man als unbequem zu überhören. Wie viele lesen denn ein Buch oder gehen ins Theater, um sich lästige Wahrheiten über die menschliche Natur ins Gesicht sagen zu lassen! Beliebter sind in den meisten

Epochen, und am beliebtesten heute, die gemütlichen Optimisten der Oberfläche, die alles in schönster Ordnung finden, alle Dissonanzen des Lebens melodisch aufzulösen wissen und die Menschheit damit unterhalten, daß sie mit den edlen und spannenden Handlungen ihrer Figuren beweisen, wie einfach, harmlos und liebenswürdig sie selbst im Grunde ist. An solch zufriedenen Typen hat auch die Obrigkeit ein lebhaftes Interesse, und es ist zugleich ein Akt verständiger Staatsräson, wenn der deutsche Kaiser seine beiden Lieblingsschriftsteller Kadelburg und Ganghofer mit Ordensbändern und enthusiastischen Ansprachen auszeichnet.

Man wird kaum noch behaupten können, daß unsere heutige Dichtung von politisch revolutionärer Tendenz sei. Diese Staupe liegt hinter ihr. Nein, sie huldigt weit gefährlicheren Neigungen: sie sucht Menschen und Dingen auf den Grund zu kommen, ihr Ideal ist das einer sozialen und psychologischen Erkenntnis. Nicht mehr mit freiheitsdurstiger Rhetorik wandelt der Dichter unter dem Volk, sondern mit Späheraugen, zurückhaltend oder doch nur fragend, sehr kritisch und vorläufig mehr Analytiker als Synthetiker, wählerisch im Geschmack, oft dunkel im Ausdruck. Daß solche Persönlichkeiten, ganz abgesehen von ihren Werken, nicht das Vertrauen einer Gesellschaft besitzen, die sich beständig von ihnen beobachtet, beurteilt und vielfach verurteilt fühlt, kann nicht wundernehmen. Und in der Tat ist jetzt der Beruf des Dichters, sofern man von einem solchen im bürgerlichen Sinne sprechen kann, unter allen der bestgehaßte. Als unklares Element von der Behörde beargwöhnt, von der Geburts- und Geldaristokratie gehaßt wegen seines In-

dividualismus, mißachtet wegen des Einschlags von Bohème, von der Bürgerschaft gefürchtet als Hecht im Karpfenteich, vom Arbeiter nahezu, vom Bauern völlig übersehen, so steht der Dichter deutscher Zunge außerhalb jeder persönlichen Gemeinschaft mit den Kreisen der Nation, der er doch entstammt, auf die zu wirken er letzten Endes bestimmt ist.

Die Zirkel seines Verkehrs sind äußerst eng gezogen. Hat er noch einen bürgerlichen Nebenberuf, so kommt er, wie ehedem Grillparzer, in erster Linie als Angehöriger dieses bürgerlichen Berufes öffentlich in Betracht. Sind seine ökonomischen Verhältnisse mehr oder weniger günstig, seine Bücher berühmt, seine Manieren hinreichend anständig, so wird er wohl in einigen Allerweltssalons empfangen, ohne daß er jedoch der eigentlichen „Monde" irgendwie nähertreten könnte. Die überwiegende Mehrzahl aber ist auf eine gesellschaftliche Schicht sui generis angewiesen, auf den Umgang mit anderen Kunstgenossen — Malern, Schauspielern, Musikern —, auf jenes eigentümliche Treiben, das sich in Restaurants und Nachtcafés, manchmal auch bei kleinen häuslichen Gelagen abspielt. Es ist das Treiben der viel gepriesenen Bohème, das unausrottbar scheint, so unzeitgemäß deren ranzig gewordene Poesie auch selbst auf ihre eingefleischtesten Vertreter wirkt.

Die Seele dieser wie jeder Geselligkeit sind die Damen. Und da die Dichter, wie die meisten Künstler, ihre Frauen nicht aus einer bestimmten Klasse zu wählen pflegen, sondern ihrer eigenen Herkunft entsprechend aus allen Höhen und Tiefen der Gesellschaft, und nun in ihren Koterien alle diese Gegenfüßlerinnen zusammen-

spannen, Grisetten neben kleine Bürgergänschen setzen, Proletariertöchter neben hochmütige Komtessen, Intellektualfräuleins neben reine Vergnügungsmaschinen, so entsteht ein Gemisch von fürchterlicher Stillosigkeit, mitunter geradezu ein sozialer Seuchenherd, auf dem Intrigen der Eifersucht, der ehelichen Untreue, der Habgier und der Hochstapelei üppig gedeihen. Denn leider entspricht die Zartheit dichterischen Empfindens unter dem Druck ökonomischer Misere oder weiblicher Reize nicht immer der moralischen Widerstandskraft. Jene Ungebundenheit, auf die noch so mancher Dichter, und zwar nicht nur aus der Bohème, sich viel zugute tut, als auf etwas spezifisch Künstlerisches, macht ihn gesellschaftlich unbequem. Die dunkle Vergangenheit seiner Ehefrau mag durchaus entschuldbar, ihr Phantasiekostüm und ihre groteske Haartracht höchst pikant sein, in den Häusern der adeligen und der bürgerlichen Gesellschaft wird sie, wenn versuchsweise eingelassen, nur eine unglückliche Rolle spielen. Das mag ungerecht erscheinen, doch liegt es begründet im Wesen der gesellschaftlichen Norm.

Dabei läßt der deutsche Dichter selbst — nicht ohne Grund — die gute Gesellschaft spüren, wie tief er sie verachtet. Ob brüske oder arrogante Manieren immer die richtige Flagge für diese Verachtung sind, bleibe dahingestellt. Vielleicht vernachlässigt er die üblichen geselligen Formen auch nur aus Bequemlichkeit, in holde Träumerei versunken, oder aus Koketterie. Tatsache ist, daß sein persönliches Auftreten, seine ganze Denk- und Ausdrucksweise, fast in allen Kreisen Anstoß erregt und sein Ansehen als Mensch und Gesellschafter tief herabdrückt. Der

Ehrgeiz, daß man ihn selbst für einen Gentleman, seine Frau für eine Dame halte, ist nur dann bei ihm ausgebildet, wenn er sich bereits selbst zur guten Gesellschaft rechnet. Fast alle aber, mit wenigen Ausnahmen, haben einmal ihr Skandälchen gehabt, irgendetwas Regelwidriges hängt ihnen an, was zwar nur die Borniertheit rügt, aber die Borniertheit herrscht nun einmal in der Gesellschaft.

Selbstverständlich trägt an diesem feindseligen Verhältnis die Gesellschaft gleiche Schuld. Die auffallendste ihrer Schwächen wurde soeben genannt. Aber nicht nur im moralischen Urteil zeigt sie sich beschränkt, auch auf die künstlerischen und kulturellen Ideen der Dichter geht sie bekanntlich ungern ein. Bestenfalls läßt sie sich dergleichen gedruckt gefallen, in der Unterhaltung jedoch lehnt sie alle schwierigeren Fragen gelangweilt ab; auch die ernstesten Dinge im Gespräch amüsant zu behandeln, ist den Deutschen ja nicht gegeben. Wissenschaftliche Kreise, an die mündliche Erörterung von Problemen allenfalls gewöhnt, werden am meisten abgeschreckt durch das Unsolide, das den Gedankensprüngen und Phantastereien der Dichter anhaftet. Kurz, es liegt eine Kluft zwischen den jungen deutschen Dichtern und der deutschen Gesellschaft, so schwer zu überbrücken wie nie zuvor.

Kompromisse zu schließen, die allein hier eine Versöhnung fördern könnten, widerspricht der Natur beider Parteien. Die Dichter halten es unter ihrer Würde. Mit Entrüstung weisen sie jeden zurück, der ihnen zumutet, sich den Lebens- und Ausdrucksformen der anderen Stände anzubequemen. Noch sitzt der alte Geniekultus ihnen im Blute. Sind sie von der Art der Schüch-

ternen, so halten sie es nicht der Mühe wert, ein sicheres Auftreten sich anzueignen, sind sie von der eingebildeten Sorte, so empfinden sie Bescheidenheit und liebenswürdiges Entgegenkommen als standeswidrig und machen aus der Flegelei eine stolze Tugend. In der Wahl ihrer Frauen und Freundinnen lassen sie sich vollends nicht beeinflussen; voll Verehrung der großen Leidenschaft knüpfen und lösen sie unbedenklich drückende Bande, so oft sie sich verlieben. Im übrigen, sagen sie, sind wir uns selbst genug!

Die Gesellschaft dagegen, unter dem Gesetze der Trägheit und der Neophobie, kann sich mit noch größerer Seelenruhe auf den Standpunkt stellen: wir brauchen eure persönliche Bekanntschaft nicht. Wir haben gerade genug an euren geschwollenen Büchern und euren redseligen Dramen. Mögt ihr denn mit eurer Liederlichkeit und eurer Überhebung untereinander bleiben!

Also ein unerfreulicher Kriegszustand! Von gleichem Nachteil für die Entwicklung unserer Dichtkunst, die einer steten Befruchtung aus dem unmittelbaren Leben der Gesellschaft bedarf, wie für das Ansehen der Dichter selbst, deren Werke an Resonanz verlieren, wenn sie selbst zu Parias herabsinken, wie auch endlich für das Ideal einer reicheren Geselligkeit, die wahrhaftig geistlos und materiell genug, den Zustrom frischer, intellektueller Kräfte schon vertragen könnte. Bleibt es noch lange bei der gegenseitigen Entfremdung, so wird die zwar kleine, doch durch ihre Feder immerhin einflußreiche Schar der jungen Dichter unwiderstehlich nach der Seite des Proletariats gedrängt, auf das doch nur die wenigsten Autoren mit ihrer Herkunft, ihren politischen Gesinnungen und

ihren wirtschaftlichen Interessen angewiesen sind. Wäre es nicht ein widersinniges Schauspiel, die Jünger und Nachfahren Goethes des Olympiers in einer proletarischen Bewegung als Mitläufer aus Ressentiment zu sehen?



Namen-Register.

Verlag von Egon Fleischel & Co. / Berlin W 9

Guy de Maupassant

Sein Leben und seine Werke

von

Paul Mahn

Preis geh. M. 8.—; geb. M. 10.—

Aus den Besprechungen:

Hamburger Nachrichten: Wir haben wenig Literatur, die so großzügig, so dichterisch und zugleich mit so tiefdringender Kenntnis der Zeit und ihrer Leistungen ein hohes Leben entrollt. Der Verfasser liebt seinen Helden; aber er ist nicht blind verliebt in ihn. Er entscheidet die Frage: War Maupassant ein Genie? ruhig und scharf im Sinne derer, die dem Dichter, wie den meisten großen Franzosen, wohl das „grandiose Talent", aber nicht die „unheimlich leuchtende" Genialität von Geistern wie Goethe, Aeschylos und selbst Byron zuerkennen.

Kölnische Volkszeitung: Wie in einem Roman entwickelt sich vor uns das wechselvolle, reich bewegte Leben Guy de Maupassants, seine glückliche Jugend an den Gestaden der Normandie, die Jahre, da er zu Paris in der Schreibstube des Ministeriums schmachtete, die Zeit seiner Reife, und schließlich sein düsteres Ende in der Nacht des Wahnsinns.

Diese fesselnde Darstellung des Lebensganges ist gleichsam der Rahmen, der die Analyse und Würdigung des dichterischen Schaffens umgibt. Nirgends aber sind die Zusammenhänge zwischen dem Schöpfer und dem Geschaffenen aus dem Auge verloren, unabläßig werden die Fäden aufgewiesen, die den Dichter mit dem Menschen verbinden.

Tägliche Rundschau: Es muß als das grundlegende Werk über den größten französischen Prosakünstler des neunzehnten Jahrhunderts gelten, auch den Landsleuten des Künstlers. . . . Zwei Vorzüge wirken darin, die selten in literaturgeschichtlichen Werken vereinigt sind. Der eine beruht auf der gewissenhaften und umsichtigen Methode, wie die deutsche Wissenschaft sie (um den Preis von viel frischem Leben) erworben hat; der andere auf dem anregenden, klar und scheinbar leicht schreitenden Vortrag, wie der bessere Tagesschriftsteller ihn zu pflegen gewöhnt ist.

Buchdruckerei Roitzsch, Albert Schulze, Roitzsch

